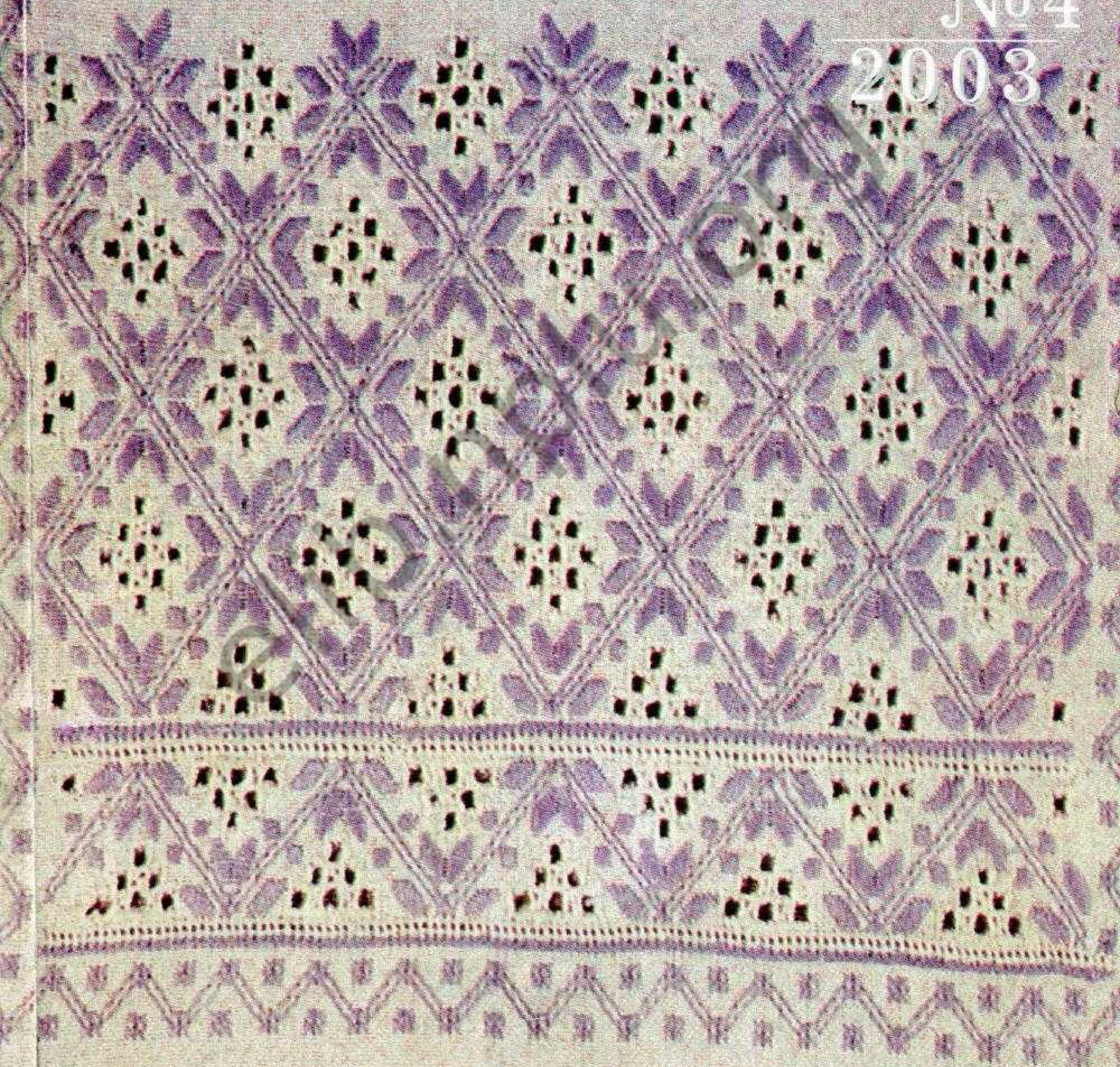
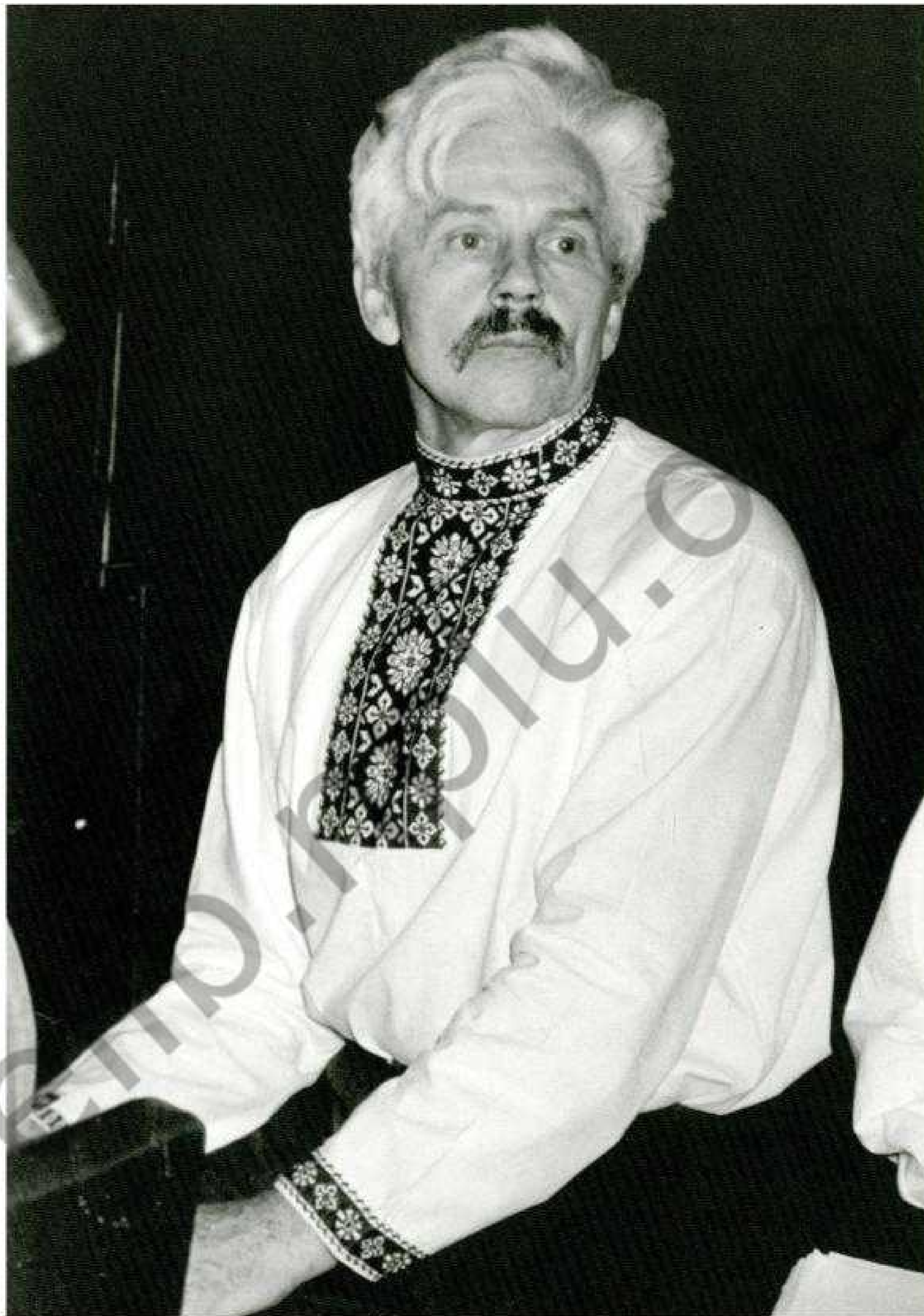
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№ 4
2003





**Художній керівник народного хору "Гомін" Леопольд Ященко.
Фото 2003 р.**

ISSN 01306936

№ 4, 2003 (286)
липень-серпень

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Т. ШЕВЧЕНКА
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№ 4
2003

У журналі

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Індекс 74328

Адреса редакції:
01001 МСП, Київ-1,
вул. Грушевського, 4,
тел. 229-50-29
e-mail: nte@ukr.net

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ. № 649 від 25. 05. 94.

Здано до набору 31. 06. 03
Підписано до друку 27. 10. 03
Формат 210 x 297/8
Обл.-вид. арк. 16
Наклад 850 прим.
ВПЦ "ТИРАЖ". Зам. 221
Київ, вул. Сагайдачного, 25а

Нариси і етюди

Вам, учителі

Трибуна молодого дослідника

З фондів, колекцій, рідкісних видань

Публікації

Огляди і рецензії

НАРОДОЗНАВЧА СПАДЩИНА МИХАЙЛА ГАЙДАЯ

Михайло ГАЙДАЙ

21 листопада 2003 р. виповнюється 125 років від дня народження Михайла Петровича Гайдая — відомого українського фольклориста-музикознавця, збирача народних пісень, композитора і диригента хорових капел, організатора хорового співу в Україні. Його творча діяльність розпочалася в роки розквіту національної культурної ідеї, позначеної іменами таких діячів, як М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, згодом В. Косенко, М. Скорульський, Л. і Д. Ревуцькі, П. Козицький, М. Вериківський, П. Верховинець, М. Грінченко, К. Квітка, М. Хомичевський (Борис Тен), М. Рильський. Разом з тим йому судилося жити й працювати в часи жорстоких випробувань, які спіткали українську культуру і науку в царській Росії та за радянської влади. Через це, мабуть, за його національно-патріотичну спрямованість у сфері музичної культури і фольклорно-етнографічних досліджень у Кабінеті музичної етнографії ВУАН під керівництвом проф. К. В. Квітки радянська офіційна наука намагалася применшувати чи й просто замовчувати його діяльність та роль у становленні і розвитку української музичної фольклористики в 20—40-х роках XX ст.



Михайло Петрович Гайдай. Київ. Фото 1936.

Певно, є якась історична закономірність, що віддавна визначала долю української інтелігенції; отож життєвий і творчий шлях М. П. Гайдая органічно був пов'язаний з народною художньою культурою українського селянства, яка віддавна є мірилом і знаковим символом усього нашого національного мистецтва. Він народився 1878 р. у бідній селянській родині в с. Даньківці Прилуцького повіту на Полтавщині. Батьки були малоземельні і в пошуках кращої долі переїхали до Києва, де і минуло дитинство М. П. Гайдая. Виховувався він спочатку у відомій хоровій капелі Я. Калішевського у св. Софії як соліст — 2-й тенор і водночас, маючи неабиякий хист до малювання, навчався у художній рисувальній школі М. Мурашка. У капелі він опанував нотну грамоту і осягнув основи хорового співу, маючи абсолютний слух і тонке відчуття гармонії й ритму. Батько розповідав, як, перебуваючи в Україні, зокрема на Полтавщині і в Києві, П. І. Чайковський прийшов послухати знаний хор і, зачудований його виконанням і голосом, подарував на знак подяки золотий, який багато років шанобливо зберігали в сім'ї, а згодом у голодні роки революції його, звісно, було реалізовано. Свідченням винятковиx музичних здібностей батька є той факт, що він інколи замість регента Я. Калішевського диригував хором на кліросі Софіївського собору. Такі захоплення з дитинства співом, музикою, живописом і народним мистецтвом згодом стали визначальними і сприяли поглибленню високого професіоналізму. На молоді роки припали й перші серйозні успіхи його на ниві музично-хорового мистецтва і композиторства.

Та через матеріальну скруту довелося обійняти посаду поштового урядовця, і 1898 року він їде за призначенням до Житомира, який відтоді став отим культурним центром, де вперше уповні розкрився його талант хорового диригента й педагога, композитора і збирача народних пісень. Загальну освіту М. П. Гайдай здобув у Житомирській учительській семінарії, Херсонському музичному училищі, а згодом з 1917 по 1920 рік навчався у Київській державній академії мистецтв. У Житомирі він розпочав музично-педагогічну працю, керуючи хором дитячого будинку, а з 1905 р. працював учителем співу в 1-й чоловічій гімназії, Маріїнській жіночій гімназії, Волинській духовній семінарії, землемірній і комерційній школах. Водночас диригував архієрейським хором духовної семінарії і світським хором Волинської губерніальної "Просвіти". Житомир на той час став одним із осередків культурного життя України, де жили відомі представники інтелігенції, громадські й релігійні діячі, музиканти й літератори. Тоді ж там працювали М. Хомичевський (Борис Тен), архієпископ Антоній (Храповицький), служив органістом Т. Ріхтер, батько славетного піаніста С. Ріхтера, згодом композитори В. С. Косенко та керівник симфонічного оркестру М. Скорульський. Хоровий спів у концертному виконанні, зокрема українських народних пісень та творів українських композиторів, став прикметою часу і збирав багато шанувальників.

У 1910 році за концерт на користь спорудження пам'ятника Т. Шевченкові, де М. П. Гайдай керував великим хором "Просвіти" і який став тріумфом української пісні та українською маніфестацією, волинський генерал-губернатор звинуватив його у хитро замаскованій "мазепинской демонстрации" і хотів вислати "по 8 пункту" до Сибіру. Врятувало клопотання архієпископа Антонія, і він продовжує педагогічну й диригентську працю. Тоді ж почав гармонізувати народні мелодії та церковні наспіви, але ще скромно позначає авторство трьома зірочками. Зустрічаючись та листуючись з М. Лисенком, М. Леонтовичем, К. Стеценком, О. Кошицем, Г. Давидовським та діставши їх прихильну оцінку, починає підписувати свої композиції. Його "Херувимська", "Отче наш", "Вірую", "За Україну", "У перетику ходила", "Ой що ж то за шум учинився", "На давній могилі" стають популярними (1910–1914 рр.). Тоді ж починає писати історію української пісні та музики від найдавніших часів.

Народні мелодії з текстами почав записувати з 1914 року на Волині, у Житомирському, Коростенському і Овруцькому повітах, у селах Калинівка, Сельце, Кропивня, Траянів, Скоморохи — до 1920 р. записано 210 пісень, серед них багато маловідомих і старовинних весільних, купальських, русальних, гаївок, веснянок, петрівочних, жнивних, колядок і щедрівок, козацьких і чумацьких, родинно-побутових, жартівливих і колискових. Були записані й справжні раритети — думу про Коновченка ("Гей да братце слихано..."), історичні пісні ("Ой у місті Богуславі", "Породився Шевченко", "Пішли хлопці за границю", "Запорожці, ви добрі молодці", "Олександр второй освободитель..."), фантастичні й історичні балади ("Ой заклався да кінь з орлом", "Ой у полі сосоночка", "Ой люлю, татарчатко", "Ой коли б я знала"), голосіння та псальми ("Плаче душа", "Зажурився чоловік"). Про перші свої фольклорні записи батько із властивою скромністю писав, що "спочатку було чимало помилок: пісні записував без зазначення варіацій мелодій, часом хапався за ті пісні, які лише були фрагментами тощо, ...і лише коли я почав працювати у Києві, користуючись цінними порадами видатного вченого К. В. Квітки, я поступово дійшов до певних досягнень у важкій справі наукового запису народних мелодій". В тому ж часі у Києві та на Херсонських диригентських курсах доповнює свою формальну фахову освіту. Від 1916 року створює декілька великих світських та церковних композицій, багато працює над собою та починає серйозно цікавитися українським музичним фольклором, а в роки проголошення незалежної УНР стає членом-дописувачем Української академії наук. З 1919 по 1923 рр. очолив Волинську державну капелу, де почала своє вокальне навчання його дочка й учениця Зоя Гайдай. Капела, добрим другом якої та акомпаніатором на концертах був В. С. Косенко, виконувала найскладніші твори — хори з опери "Енеїда" В. Лисенка, "Реквієм" Моцарта, хори з опери "Фіделіо"

Бетховена, кантату "Весна" Рахманінова, хори М. Мусоргського "Ісус Навін", кантату Танеєва "Іван Дамаскін" та ін.

Загалом диригентська діяльність М. П. Гайдая від цих років тривала все його життя одночасно з активною і цілеспрямованою науково-дослідницькою роботою та численними експедиціями в різні регіони України для запису музичного фольклору найрізноманітніших верств населення. Гідне подиву те, як встигав батько усе це робити, адже і час був тяжкий, і побут невлаштований, і матеріальна скрута переслідувала його все життя. Та відповідь, певно, в тому, що він був спадкоємцем високих культурних традицій своїх попередників і сучасників, які, незважаючи на лихоліття, самовіддано й невпинно творили добро на славу України. У 1922–1923 роках М. П. Гайдай написав музику до драми О. Олеся "Весняна казка" (власне, це була опера), про що повідомлялося в часописі "Музика" (1923, ч. 6–7), але через рік її було знято з репертуару і внесено до списку заборонених творів.

Від 1924 р. почалася праця М. П. Гайдая у Києві. Він стає другим диригентом державної капели "Думка", лектором у педтехнікумі ім. Б. Грінченка і, що найголовніше, науковим співробітником Кабінету музичної етнографії УАН, який очолював професор К. Квітка. Незадовго до виїзду капели в концертне турне по Франції його арештовують, відбирають диригування та право оприлюднювати свої композиції. Він тяжко переживає удари долі, але ще більше заглиблюється у музикологію та композиторство без надії на публікацію своїх творів. У цей час він закінчив велику літургію на 12 голосів (унікальне явище в історії вітчизняної церковної музики). За чутками, її навіть мав хтось таємно передати до Канади для видання (про це є свідчення канадської та американської діаспори, зокрема О. М. Гайдая, сина М. П. Гайдая, який емігрував за кордон після поразки УНР і останні роки прожив у Канаді та США в Міннеаполісі).

Окремо слід зазначити, що М. П. Гайдай був активним "ідейноспрямованим" пропагандистом української пісні в Росії, керуючи в 1928–1930 рр. Українською хоровою капелою разом з П. Багдаш-Бігдашевим, хором Центрального українського робітничого клубу ім. Т. Г. Шевченка та хором Тимирязівської академії у Москві. Востаннє в Україні як диригент світських хорів М. П. Гайдай керував капелою ім. М. Леонтовича у Вінниці 1933 року та хором Всеукраїнського художнього інституту.

Ставши позаштатним науковим співробітником Кабінету музичної етнографії ВУАН (1924–1933 рр.), М. П. Гайдай обирає шлях глибокого всебічного вивчення українського пісенного фольклору, записуючи не лише мелодії й текст, а фіксуючи особливості місцевого виконання, пов'язані з побутом чи певним обрядом, по суті ще в ті роки започаткувавши метод розгорнутого дослідження фольклору як синкретичного мистецтва, до чого згодом прийшли відомі фольклористи нашого часу.

Взагалі гідний подиву рівень наукових записів у вітчизняній народознавчій науці 20–30 років XX ст. (згадаймо хоча б К. Квітку чи Ф. Колессу), коли фольклорист записував і текст, і мелодії, робив опис обряду чи свята як професіонал-етнограф — ідеал, до якого ми можемо нині лише прагнути в комплексному вивченні народної духовної культури. Знаючи добре із практики запису тради-



Михайло Гайдай у колі видатних діячів української музичної культури кінця 20-х рр. Сидять (зліва направо): Д.Ревуцький, П.Козицький, К.Квітка, М.Вериківський, К.Левицький. Стоять: Л.Ревуцький, В.Верховинець, М.Радзієвський, (особа, прізвище якої встановити, на жаль, не вдалося), М.Гайдай. Фото. Київ, 1927.

ційного пісенного фольклору, що доля окремих жанрів, їх побутування залежить від нових обставин життя, сам свідок радикальних чи руйнівних соціально-історичних змін, коли деякі пісні вже тоді ставали раритетом і зберігалися лише в пам'яті літніх людей, М. П. Гайдай прагнув якомога повніше і швидше зафіксувати старовинні зразки, щоб зберегти їх для історії та науки. Так сталося, наприклад, з думами, чумацькими, рибальськими, косарськими піснями, жебрацькими рецитаціями, псальмами, піснями, що супроводжували "зільницький обряд", народними голосіннями, мелодіями до різдвяної гри "Коза", дитячими, піснями наймитськими, бурлацькими, ремісницькими. Справжньою подією та великим щастям для батька був запис у 1926 р. думи про Івася Коновченка від лірника Бернацького в с. Адамівка на Поділлі та думи про трьох братів Азовських від кобзаря Ф. Кушнерика з с. Велика Багачка на Полтавщині. Упродовж 1919—1928 років на Житомирщині, Чернігівщині, Київщині, Поділлі, Полтавщині, Харківщині М. П. Гайдай записав близько 3000 пісень з мелодіями, а результатом наукового їх дослідження стали публікації статей в "Етнографічному віснику Академії наук" — "Про зільницький обряд і сполучені з ним пісні" (1926, кн. 3), "Жебрацькі рецитації з нотами" (1928, кн. 6), "Народні голосіння" (1928, кн. 7); "Народні обрядові мелодії до різдвяної гри "Коза" (Матеріали до етнології й антропології, Львів, 1929, т. XXI—XXII), "Дитячі пісні" (Матеріали до етнології, Київ, 1929). Професор К. Квітка пізніше, перебуваючи на посаді керівника Кабінету музичного фольклору Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, про цей період наукової діяльності батька писав у 1945 р.: "Праці М. П. Гайдая про окремі роди народної поетичної і музичної творчості, надруковані в органі УАН "Етнографічний вісник", також належать до таких, ознайомлення з котрими конче потрібне для дослідників пісенного фольклору України", зазначаючи, що "відмінною рисою його в роки нашого наукового спілкування була безмежна відданість фольклористиці, якій він служив із саможертовністю".

Фольклорні експедиції, здійснені М. П. Гайдаєм самотужки наприкінці 20-х років, мали також на меті і перевірку через певний час фольклорного репертуару окремих виконавців, а також змін у побутуванні пісенного фольклору окремих сіл. Так, у с. Бориспіль в 1927 р. було перевірено 48 мелодій, що їх свого часу записав у П. Чубинського М. Лисенко. У 1929 р. М. П. Гайдай записав від професора Д. Яворницького 52 старовинні пісні з Катеринославщини, що становлять за своїм жанровим складом значну історичну цінність, особливо козацькі пісні. На цей час він викладає свої спостереження над особливостями української народної пісні як найбільшого вияву національної духовності шляхом порівняння її з пісенністю інших народів. У нотатках М. П. Гайдай пише: "Українська пісня не є щось одноманітне. В ній є нашарування й взаємодії кількох пісенних стилів (стилів певної епохи, певного регіону), зміна яких, з одного боку, пояснюється впливом сусідніх народів, а з іншого, абсолютно самостійною природною еволюцією музичного розвитку народу. Українська народна пісня має найрізноманітніші звукоряди (...). Несхожість деяких звукорядів із загальновідомими європейськими гамами дає підставу дослідникам шукати до них аналогії у давньогрецьких або церковних латинських і візантійських ладах. Одначе вся різноманітність мелодичних тонів української народної пісні не вкладається в ці ладові системи. Часто в піснях помітна модуляція з одного ладу в інший і це разом з дуже розвиненою мелізматикою визначає риси української мелодики. Ще більшу різноманітність становить *ритмічна* будова української народної пісні. Численні комбінації, сплетіння й перехрещення метричної будови пісенного вірша з ритмічною схемою мелодії, для якої в переважній більшості зовсім чужі різнотактові побудови музики європейської, викликають найбільший інтерес, розкриваючи обдарованість і витонченість народу-творця, спрямовані на те, аби зробити пісню живою, захоплюючою, життєспроможною. Українська пісня глибоко впливає на слухачів не лише завдяки своєму змістові, але й завдяки самій мелодії, котра повторюється з кожною новою строфою. Народні співці зазвичай різноманітять наступні строфи і мелодичними, а іноді й ритмічними варіаціями" (Подається вперше. — *М. М. Гайдай*).

М. П. Гайдай був піонером вивчення української народної поліфонії, пісенного фольклору інших етносів України, робітничих і шахтарських пісень, міського фольклору, що, безсумнівно, примножило наукові здобутки вітчизняної музичної фольклористики. Тонке відчуття особливостей звукорядів, ладової системи, мелодики й ритмічної будови української народної пісні, її народного хорового виконання, а також знання музики інших народів спонукали батька звернути увагу на таку важливу і маловивчену проблему як українське пісенне багатоголосся — одне з виняткових і специфічних явищ народної пісенної культури. Це, без перебільшення, історичний мистецький здобуток народу, який належить до національної художньої скарбниці поряд із найкращими творами народного мистецтва. Теоретичному осмисленню, що було втілене згодом у спеціальному дослідженні М. П. Гайдая "Гармонійна будова українських народних мелодій", передувало збирання зразків народної поліфонії на теренах України (фонографом і графічно записано на Чернігівщині, Полтавщині, Київщині, Волині 200 пісень) та видання їх з передмовами у двох випусках "Зразки народної поліфонії" (ДВУ, І, 1928; II, 1930), що заклало наукову основу для подальшого вивчення пісенного багатоголосся в Україні.

Кабінет музичної етнографії та Кабінет національних меншин при Етнографічній комісії ВУАН мали в програмі своєї діяльності також вивчення музики інших народів і фольклору національних меншин України. М. П. Гайдаю пощастило записати в 1924 р. у Києві 63 айсорські, вірменські, єврейські й чуваські пісні та виїхати в експедицію до Балкарії на Північний Кавказ, де він записав 125 досі невідомих балкарських і кабардинських пісень. Відтак з'явилися нотатки з експедиційних спостережень "Про балкарську народну пісню" та "Балкарські народні мелодії", що зберігаються в рукописному фонді ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ.

Культура, побут і народна творчість греків Приазов'я лишалися тривалий час недослідженими. Тому неоціненними є перші спроби українських фольклористів, етнографів і мовознавців в 20—30 рр. у збиранні зразків народної пісенної творчості в грецьких поселеннях на Маріупольщині, здійснені з ініціативи Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства (ВУНАС), Маріупольського краєзнавчого музею та Центрального музею Тавриди. Без перебільшення можна сказати, що в справі збирання й дослідження фольклору греків Приазов'я в 30-х роках велика заслуга належала М. П. Гайдаю, який упродовж 1930—1932 рр. записав на фонограф і розшифрував із валків близько 600 мелодій грецьких пісень, здебільшого невідомих науці (тексти разом з ним записував Д. Спиридонов з Центрального музею Тавриди) у грекомовних селах Сартана, Македонія, Чермалик, Стила, Ялта, Гурзуф, Бугас, Велика Єні-Сала (Янисоль), Чердакли, Стара Кара-Куба (Аргин) і греко-татарських Стара Карань, Анадоль, Мангуш, Багатир, Старий Крим, Старий Керменчик. Як бачимо, переселенці-греки зберегли окремі назви кримських міст і сіл. Паралельно з грецькими записувалися і греко-татарські пісні, власне той набутий фольклорний репертуар, який греки принесли з Криму, де жили тривалий час серед автохтонного населення. До того часу пісні греків України, що колонізувалися на Маріупольщині, залишалися недослідженими. Метод паралельного збирання пісень суто грецьких чи греко-татарських разом з татарськими, що побутували серед грецьких поселенців, був абсолютно виправда-



Михайло Гайдай серед учасників фольклорної експедиції. Фото. Київ, початок 30-х рр.

ним. Внаслідок цього аналіз в єдності двох музичних культур грецьких поселенців і тюркомовного місцевого населення Криму давали можливість простежити еволюцію пісенного грецького фольклору. У плані такого порівняльного дослідження М. П. Гайдай зібрав великий науковий матеріал з історії музичної культури народів Азії, Близького Сходу, Кавказу й Балкан та склав бібліографію з проблеми. Він вважав, що музичну культуру Криму й Приазов'я не можна уповні дослідити без урахування народної музики кримських татар, на яку, в свою чергу, мала вплив музика турецька, арабська та іранська. Тому фонографічний запис мелодій і текстів пісень греків Маріупольщини упродовж 1930—1932 років, організований Маріупольським краєзнавчим музеєм, у якому ці три роки працював науковим співробітником М. П. Гайдай, був своєчасним. У своєму експедиційному щоденнику він занотовує в 1932 р., що грецька пісня, яка одна може дати уявлення про старий грецький музичний стиль і яка, за традицією, зберігалася серед старшого покоління, нині зникає, і є всі підстави на основі останніх мандрівок по селах з певністю констатувати, що вона швидко зникне. До того ж, пише він, русифікація в грецьких селах Приазов'я ще за часів царату пустила глибоке коріння: більшість молоді зовсім не знає грецьких пісень, а співає лише російські. Новий соціалістичний побут майже знищив обрядовість селянського життя, і це особливо позначилося на народній інструментальній музиці. Весільні обрядові мелодії і танцювальний репертуар поволі зникали, і були випадки, коли музичні інструменти не можна було побачити в селі. Дорожні щоденники і нотатки вченого, зроблені зразу ж під час запису пісень, містять винятково цінний матеріал для музикознавця-етнографа. Вони сприймаються як справжні історичні документи. Це детальний опис музичних інструментів, їх будови та звукоряду — кавала або ж флоєра (сопілка), зурни, тлуп-зурни (волинка), великого та малого бубона (даула, дурре), а також святкування Різдва, Паски, Івана Купала у греко-татарських селах, де видно наслідки тривалого взаємовпливу двох культур. Його спостереження над особливостями грецької інструментальної музики важливі для розуміння взаємовпливів музичних культур різних етносів Причорномор'я, Балкан і Малої Азії. Працювати доводилося у важких умовах. "Дуже втомилися. Працювали з 8 ранку до 12 ночі". Таких записів у щоденнику багато. Єдиним транспортом була підвода: їхали степом від села до села і восени, і взимку, часто в дощ, хурделицю або йшли пішки з таким важким і тендітним апаратом як фонограф Едісона з восковими валками до нього, на які записувалися пісні з допомогою труби-рупора і мембрани з алмазною голкою. Це були трагічні часи суцільної сталінської колективізації, яка не обминула й грецьких сіл і призводила до занепаду селянських господарств і до зубожіння. На Україну насувався голодомор, і були дні, коли учасники експедицій не мали ані росинки в роті: "У наших хазяїв, де живемо, припаси скінчилися і, здається, вони будуть раді нашому від'їзду, а люди вони добрі й чулі, яких тепер немає в селах, де зараз життя змінилося зо всіх боків. Вчора у нашого хазяїна взято на м'ясозаготівлю єдину, що зосталася, ягнину. Немає гасу в селі і працювати ввечері стає неможливо" (11. 02. 1931 р.). А от записав у с. Ялта: "Сучасні важкі обставини на селах не дають, на жаль, змоги заохотити співців до співів; їм, селянам, що працюють цілі дні у колгоспах, немає часу й охоти від втоми співати" (23. 09. 1931 р.). І вражаючий запис 1932 р. в с. Чердакли: "Дуже погане становище з годуванням: другий день я нічого не їв, у селі голод, хліба ніхто не має... Ходив безрезультатно по хатах шукати хліба". І все ж знаходили шлях до серця людей і потрібне слово, тому пощастило записати унікальний репертуар кращих співаків і музикантів у грецьких селах Маріупольщини. Треба було користатися кожною щасливою нагодою, щоб схопити на фонограф танцювальні пісні й мелодії, адже втомленим селянам часто було не до співів. У тих грецьких селах, де розмовляли також і татарською мовою, де у фольклорному репертуарі були і татарські пісні, пощастило записати унікальні зразки історичних пісень про еміграцію до Туреччини, взяття Криму російськими військами, епічні пісні про Шан Гірея, Осман-пашу та Ашик Гаріба. М. П. Гайдай зано-

тував принагідно, що "...історична пісня "Ділі Яфер Хирим" про завоювання Росією Криму дуже цікава тим, що має деякі спільні риси з українськими думами, а саме: речитативом і мелізматичними покрасами на кінцях періодів. Немає там тільки такого хроматизму, того плачу, яким насичені думи" (17. 02. 1931 р.). Записані 239 татарських пісень стали предметом окремого порівняльного музикознавчого дослідження М. П. Гайдая. Під час запису фольклору у грецьких селах виявилась ще одна дуже важлива особливість — деякі грецькі переселенці з Криму зберегли, може, краще і повніше епічні пісні тюркомовного населення, серед якого вони жили упродовж століть. Це зразки загальнотюркського епічного фольклору, і для сходознавців вони становлять безперечний інтерес, зокрема пісенний цикл про Ашик Керіба (Гаріба), мелодії до казки про нього, пісні про Шах Сенема, Шан Гірея, Осман-пашу, Тер-Оглу, записані в селах Старий Керменчик, Мангуш, Багатир, причому зазначено, що "пісня про Тер-Оглу довга, треба декілька валків".

Жанровий склад записаних грецьких пісень Маріупольщини виявився напрочуд багатий. Чи не найбільшу частину фольклорного репертуару грецьких сіл становили балади, історичні пісні, пісні-легенди, любовна лірика, ігрові й танцювальні, хороводні пісні до танцю (хору), співані в унісон, що за своїм стилем сягають античних традицій. Історичні пісні присвячені подіям, які не могли не залишити сліду в історичній пам'яті греків. Про завоювання Константинополя в XV ст. мовиться в пісні "Іртан карав'я ераксан", до візантійської доби належить "Та кастра ола", про війну греків з турками йдеться в пісні "Кату с тім Аспрі фаласа". Велику цінність для порівняльно-музичного аналізу становлять чабанські пісні й голосіння, що збереглися у греків у автентичному вигляді. Записані поховальні пісні й голосіння походять із сивої давнини і свідчать про генетичну спорідненість із давніми поховальними обрядами й піснями. Серед інших пісенних жанрів, зафіксованих у грецьких селах, можна відзначити гадальні, застольні, колискові, пісні-елегії, пісні про громадсько-політичні події, але їх не так багато.

На основі зібраного матеріалу М. П. Гайдай констатував, що греко-татарські мелодії, маючи спільні риси з грецькими, відрізняються від них вишуканим ритмом, якого грецькі пісні здебільшого не мають. Щодо мелодики грецьких пісень, то більшість з них побудована на стародавніх діатонічних ладах. Домінують за античною номенклатурою гіподорійський, часом гіпофригійський та фригійський лади. Найважливішим і неподиноким явищем у мелодиці грецьких пісень, що визначає їх стародавність, є пентатонічна основа, на якій базується мелодія пісні. На мелодику й ритміку грецьких народних пісень, крім впливів італійського та турецько-арабського, дуже вплинув і культовий візантійський спів. У піснях є багато мелодійних зворотів, які існують у старому культовому літургійному грецькому співі. Відсутність у греків багатоголосся в народній музиці примусила їх розквітчувати бідну часом мелодійну лінію в пісні. Греки Приазов'я були вірні стародавній античній традиції одноголосого виконання своїх народних мелодій, що належать до монодичного, а не поліфонічного стилю. До цієї традиції належить і унісонний хоровий спів в октаву. Ноти і тексти пісень грецькою мовою були повністю підготовлені до друку, але наступні історичні події та обставини повоєнного часу склалися так, що лише тепер можна говорити про їх публікацію, яка, безперечно, стане подією і приверне увагу фольклористів, музикознавців та еліністів в Україні і далеко за її межами.

Основні дослідження та публікації фольклору кримських татар припадають переважно на 20–30-і роки. Примусова депортація кримськотатарського народу після Другої світової війни та заборона будь-якої інформації про його культурне життя призвели до тривалої перерви у вивченні його народного мистецтва. Тому нині неабияку наукову цінність мають старі видання та записи кримськотатарських народних пісень. Записані М. П. Гайдаєм 213 татарських пісень на Маріупольщині збагатили тогочасне уявлення про жанровий склад татарського пісенного фольклору, доповнювали відомі збірки А. Кончевського (1924, 1927 рр.) та Я. Шерфетдінова (1931 р.). Було вперше записано голосіння, історичні пісні, різдвяні колядки "Алла уедим", "Аведес", весільні пісні,

мелодії до стародавніх танців "Джіван", "Хайтарма", "Торутай", "Джелтермен", "Дертхиз", "Пчах". Вперше М. П. Гайдай дав наукову характеристику музичних особливостей пісень кримських татар. Він був переконаний, що пісня степових ногайських татар зазнала впливу іноетнічних музично-пісенних культур, зокрема української, через безпосереднє сусідство степового Криму з Україною, порівнявши кримськотатарські речитативи з українськими думами. Крім того, в степовому районі Криму, заселеному до приходу туди татар кипчаками-половцями, позначився вплив цих етнічно споріднених із кримськими татарами племен.

1936 року в Академії наук було утворено Інститут українського фольклору на чолі з академіком Ю. Соколовим і М. П. Гайдая обрали на посаду старшого наукового співробітника відділу музичного фольклору. Відтоді і до початку війни він не припиняв активної збирацької діяльності, брав участь у численних експедиціях до різних областей України, не минаючи великих промислових районів з робітничим населенням; їздив до Росії та Білорусії (Тульська й Московська області, Стародуб, Гомель, Понорниця й Хоробричі), де записав 116 народних пісень. Найбільш результативними були подорожі на Поділля, Запоріжжя, Харківщину, Полтавщину, Житомирщину, Маріупольщину, у м. Миколаїв і Дніпропетровськ, на Донбас і на заводи України, робив також записи на конференціях Інституту від кобзарів, лірників і казкарів (зокрема, від кобзарів Є. Мовчана та П. Носача (1937–1940 рр.). Зауважимо, що в окремих експедиціях пощастило записати надзвичайно цікаві зразки пісенного фольклору, серед них пісні про народного героя У. Кармалюка в с. Головчинцях (1937 р.), на Полтавщині пісні з мелодіями від Д. Гамалей (1937 р.), народні пісні Запоріжжя (1938 р.), записи під час Шевченківської експедиції в Лубни, Литваки, Остапівку, Маріїнське, Велику Багачку Полтавської області (1940 р.) — загалом 1350 пісень. Робітничі пісні на заводах і шахтах Донбасу (шахти "Вєтка" і "Смолянка") та промислових містах батько почав записувати ще з 1930 р., підготувавши працю "Український робітничий дожовтневий фольклор" як окремий розділ у підручнику для вузів "Український фольклор", що мав вийти друком в 1941 р., та перешкодила війна. За час праці в Інституті українського фольклору М. П. Гайдай видрукував у журналах "Український фольклор" та "Народна творчість" ряд праць, у яких розглядалися питання сучасного стану традиційного фольклору, ролі пісенних новотворів і народної самодіяльності в художній культурі, методики польових досліджень і запису пісенного фольклору; серед них варто згадати статті "До питання про музичний фольклор робітників" ("Український фольклор", кн. 5–6, 1938), "Нові записи улюблених пісень Т. Г. Шевченка" ("Український фольклор", кн. 1, 1939), "Фольклорна експедиція в Запоріжжя" ("Народна творчість", травень-червень, 1939), "Нотатки фольклориста" ("Народна творчість", № 4, 1939), "Мелодії Західної України" ("Народна творчість", кн. 1, 1940), "Пісенно-музична творчість колгоспних поетів"(зб. "Поети колгоспного села", вид. АН, 1940).

Війна перекреслила багато задумів і планів батька; в часи важких випробувань і поневірянь загинула частина архівів і рукописів, і він боляче пережив ці втрати. Після визволення України від німецько-фашистських окупантів М. Т. Рильський розшукав батька і особисто запросив на роботу в новоутворений Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН на посаді завідуючого відділом музичного фольклору, де він перебував до 1946 р. За цей невеликий проміжок часу М. П. Гайдай встиг підготувати працю "Робітничі пісні", почату ще до війни, написати наукову передмову до збірки своїх записів грецьких пісень. Йому вдалося по свіжих слідах воєнного лихоліття записати на Київщині вражаючої сили документ про часи окупації — пісні про Вітчизняну війну, про німецьку неволю, голосіння і невольничі пісні, коли силоміць забирали молодь до Німеччини на рабську працю. Водночас він працює над улюбленою темою "Характеристика українського народного багатоголосся", пише розгорнутий проспект роботи і вступ, що свідчать про залучення великого історичного та музично-ілюстративного матеріалу.

Батько вважав, що питання про першоджерела виникнення багатоголосся залишається остаточно нез'ясованим і належить до

найтаємничіших моментів в історії музики, хоч відомо, що первісні форми багатоголосся виникли на британських островах, в Уельсі, серед кельтських співців-бардів, як про це згадує у IX ст. шотландець Скот-Ерігена, назвавши таке явище "organicum melos": голоси лунають, то віддаляючись один від одного на більшу або меншу відстань, чи, навпаки, сходяться один з одним. Розвиток української народної поліфонії М. П. Гайдай не відокремлював від європейського контексту, висловивши думку, що "людність Європи дійшла до багатоголосся поступово, протягом довгих століть, збагачуючи свої інтонаційні досягнення за допомогою музичних інструментів і антифонного співу (культового співу двох хорів), виховуючи в собі гармонійне й ритмічне почуття". Він писав, що, збираючи народні мелодії, "ніколи не обминав схоплювати на фонограф чи записувати на слух і багатоголосі пісні від гурту й окремих груп нашого селянства. Акцент я ставив виключно на селянство, бо хтів почути справжню, непідфарблену народну гармонію — таку, яка склалася у нашому народі хай може й під впливом міста, церкви й школи, але творчо переплавлену через його власну трансформацію багатоголосої пісні". Батько поставив собі на меті виявити логіку гармонійної будови українських народних мелодій, а відтак усіх властивостей народної поліфонії, зокрема народні засоби та прийоми модуляцій, хроматизм і каденції, рівнобіжні інтервали в народній музиці; співвідношення між текстом і музикою, а також стилі народного виконання українського багатоголосся — вільної імпровізації хорового виконання, способи вокальної техніки: інтимно-камерний і вуличний (з формуванням природної манери селянського виконання). Важливо, що М. П. Гайдай уже в рукописному плані роботи в розділі "Загальна характеристика українського народного багатоголосся" власне зробив висновки про найголовніші ознаки народної поліфонії — лінеарний (горизонтальний) принцип основи руху підголосків, головного елементу народної гармонії, роль кожного окремого голосу і зв'язок його з іншими (співвідношення поміж голосами), інтерваліку багатоголосся, лад і його специфічні особливості в багатоголосих піснях. Певно, розуміючи всю складність проблеми гармонійної будови українських народних мелодій і можливості її вирішення, М. П. Гайдай зауважив, що поставив собі це нелегке завдання "аби в міру своїх сил дати поштовх іншим дослідникам, а може, й цілому колективу музикознавців, поглибити й розв'язати надалі цю актуальну проблему української народної поліфонії".

У 1945 р. громадськість відзначила 50-річчя музично-педагогічної і диригентської діяльності М. П. Гайдая та 30-річчя його праці на ниві фольклористики. У газеті "Література і мистецтво" було вміщено статтю "Збирач і дослідник пісенних скарбів" про його творчий шлях, а К. Квітка, Р. Глієр, П. Козицький, М. Рильський, Б. Тен тепло відгукнулися на ювілей М. П. Гайдая і надіслали йому свої вітання, особливо відзначивши величезну кількість записаних ним народних пісень — понад 4000. Окремі записи використали у своїх творах Д. Ревуцький, Р. Глієр, Б. Лятошинський, П. Козицький, В. Косенко та були опубліковані в багатотомному академічному виданні "Українська народна творчість".

Усіх, хто знав батька, завжди дивували широта його поглядів, чудове знання українського і світового мистецтва, історії музики; він тонко розумів поезію й живопис, адже сам навчався в школі М. Мурашка й Київській академії мистецтв (від 1917 і до закриття в 1920 р.) і добре малював олійними фарбами, аквареллю та кольоровими олівцями. Збереглися етюди й пейзажі мальовничих околиць Києва, Канева, Житомира, з Волині, натюрморти, альбоми з малюнками. 1946 року він одержав персональну пенсію і назавжди залишив Академію наук. На цьому закінчилася подвижницька праця М. П. Гайдая як фольклориста і почався останній етап його творчої діяльності як хорового диригента. В 1947 році він організував і очолив митрополичий хор у Володимирському соборі, який незабаром став відомий далеко поза межами України як "художній хор Гайдая". Духовна музика у виконавсько-хоровій діяльності батька посідала окреме почесне місце, зокрема твори Бортнянського, Веделя, Стеценка, Леонтовича, Чайковського, Рахманінова, Танеєва, Архангельського, Гречанінова, сучасних йому Войленка, Скрипника, Аліманова. Відомий російський

перекладач М. Любимов, тонкий знавець мистецтва, автор чудових перекладів творів Рабле, Сервантеса, Костера, Флобера, у своїй книзі спогадів присвятив великий розділ М. П. Гайдаю "М. П. Гайдай і його хор" (маємо машинописний оригінал, датований липнем 1963 р., Ялта), відтоді як познайомився з ним у Києві і став щирим шанувальником диригентського і виконавського мистецтва батька. Серед уважних і захоплених батькових слухачів можна було побачити народних артистів І. Козловського та О. Пирогова, які частенько приїздили до Києва спеціально послухати хор. Про цей період життя М. П. Гайдая варто сказати більше ще й тому, що в Україні офіційна влада негативно ставилася до "церковної діяльності батька народної артистки СРСР Зої Гайдай", всіляко нагадуючи їй, зокрема, про небажане зростання такої популярності і критикуючи за часті відвідини Володимирського собору. А тим часом, писав М. Любимов, "Хор під назвою "Хор Гайдая" був відомий далеко за межами Києва. Московські й ленінградські регенти й співаки навмисне їдуть до Києва, аби послухати цей незвичайний хор, щоб познайомитися з мистецтвом Гайдая, щоб у нього повчитися. Професори, літератори, прості смертні, православні, деїсти і навіть атеїсти, хоч раз послухавши хор Гайдая, за першої можливості знову дозволяють собі цю насолоду". М. Любимов зазначав, що "Хор Гайдая — це кращий хор в країні (я маю на увазі не лише церковні, але й світські), і це одне з найбільших мистецьких явищ взагалі". Він з жалем констатував, "що, мабуть, і справді "нема пророка у своїй країні". Французи, які відвідували Київ, записали на плівку всю літургію у виконанні хору Гайдая. Співвітчизники ж його зробити цього не спромоглися, не забажали — і втратили рідкісний скарб безповоротно".

Гадаємо, цікаво буде познайомитися з оцінкою поглядів на мистецтво М. П. Гайдая, про які пише М. Любимов у спогадах та цитуючи лист батька до нього: "У своїх поглядах Гайдай достатньо широкий. Він співчуває пошукам, які відбуваються навіть у чужому для нього спрямуванні, якщо бачить за цими пошуками любов до мистецтва, а не до власної персони, талант, а не бездарність, що маскує відсутність таланту". В листі до М. Любимова М. П. Гайдай щиро визнає: "Я мушу застерегти, що мої головні симпатії належать реальній музиці, але я не можу не бачити і всієї чарівності імпресіоністських течій. Гармонійні, темброві і поліфонічні новації цих композиторів (Равеля й Дебюссі) гідні подиву. От і хотілося б, аби у нас друкувалася французька музична література в гарних перекладах. Чи не можна Вам надрукувати що-небудь про Равеля й Дебюссі? Наш Прокоф'єв вважав Равеля одним з найзначніших музикантів сучасності. Гадаю все ж, що моє прохання нездійсненне. У нас в Союзі ідеї соціалістичного реалізму сильні і в нашій музиці — і на будь-яку музику іншого стилю ніби накладено заборону" (лист від 31 жовтня 1960 р.).

В 1961 р. М. Любимов з жалем дізнався, що через хворобу М. П. Гайдай вже не керує хором у Володимирському соборі. Його спогади найкраще характеризують останні творчі досягнення батька, його невтомну працю в ім'я служіння мистецтву.

9. 09. 1965 р. М. П. Гайдай помер і його було поховано на Байковому кладовищі поряд з могилою доньки Зої Гайдай, яку він пережив на кілька місяців. Залишилася не виданою досить велика спадщина: "Український робітничий фольклор", "Народна музика греків Маріупольщини", "Народна музика Балкарії", понад 3000 українських народних пісень, що зберігаються у фондах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, статті "М. О. Грінченко", "К. В. Квітка", "Б. Лятошинський", частина рукопису "Гармонійна будова українських народних мелодій", 10 народних українських пісень для великого мішаного хору, 4 народні пісні для сольного співу з фортепіано, романси на слова Б. Тена і М. Рильського, хори на слова Т. Г. Шевченка "Широкий Дніпр не гомонить", "На ріках Вавилона", хори "Партизанська про Ковпака", партизанська "Ми не маєм поля й хати", "Похідна" (текст М. Рильського) та духовна музика для хорів.

Хочеться вірити, що вони колись побачать світ у незалежній Україні, заради якої батько самовіддано працював усе своє довге життя.

м.Київ

ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ГРИГОРІЙ ПАВЛУЦЬКИЙ

Василь АФАНАСЬЄВ

Г. Г. Павлуцький був першим в Україні професіональним мистецтвознавцем, професором історії мистецтва. Його дослідження з історії античного, візантійського та особливо давнього українського мистецтва і сьогодні становлять неабиякий інтерес. Багато сил і енергії віддав професор читанню курсів лекцій з історії мистецтва спочатку в Київській рисувальній школі М. І. Мурашка, а потім у Київському університеті св. Володимира та на Вищих жіночих курсах. Із зацікавленням відгукувався відомий учений на гострі проблеми сучасного йому художнього життя, брав участь у діяльності художніх об'єднань (зокрема як живописець), займав активну позицію при заснуванні Української академії мистецтв.

Народився Григорій Григорович у київській інтелігентній родині доктора медицини в 1861 році. Після закінчення Київського університету (де визначальний вплив на формування його історичних поглядів справив професор В. Б. Антонович)[1], він почав викладати історію мистецтва у недавно заснованій Київській рисувальній школі Миколи Івановича Мурашка. У своїх "Спогадах старого вчителя" засновник і керівник школи писав, що з 1886 року[2] почалися регулярні лекції з історії мистецтва. Читав їх Г. Г. Павлуцький, тоді приват-доцент, а нині професор Університету св. Володимира на кафедрі історії мистецтв. Г. Г. Павлуцький був незмінним лектором з 1886 року і до закриття школи.

Перші наукові праці майбутнього професора були присвячені античному мистецтву Греції, що було цілком закономірно у тогочасних умовах. В усіх вищих гуманітарних закладах Росії, де програмою передбачалось вивчення історії мистецтва, протягом усієї другої половини XIX і початку XX століття курс історії античного мистецтва був обов'язковим. Інші розділи історії мистецтва професор обирав, виходячи з власних наукових інтересів та наявних можливостей. Так будували свої лекційні курси відомі на той час професори-мистецтвознавці – Н. П. Кондаків, А. В. Прахов, О. О. Павловський, Є. К. Редін, Д. В. Айналов та інші. У цьому пріоритетному акцентуванні значення античного мистецтва, а також мистецтва епохи Відродження відбилось загальне захоплення тогочасного суспільства класичною спадщиною як найвищими мистецькими досягненнями взагалі. При цьому судженням про високу класику мимоволі надавалось оціночного характеру. Вона сприймалась як недосяжний зразок, а отже, недостатньо розкривались мистецькі досягнення попередніх і наступних етапів розвитку мистецтва, ігнорувались національні особливості регіональних мистецьких шкіл.

1888 року молодий учений опублікував першу свою працю про початковий період мистецтва Греції[3]. Наступного року вийшла його робота про давньогрецький вазопис[4]. Дослідження "Корінфський архітектурний ордер" він захистив як магістерську дисертацію[5]. В останній автор на основі ретельно зібраної літератури (до того він ще не побував на землях древньої Еллади) досліджував походження корінфського ордера, аналізував джерела пластичних особливостей різних типів капітелей.

Античному мистецтву присвячена і докторська дисертація Павлуцького "Про жанрові сюжети в грецькому мистецтві до епохи еллінізму", яку він захистив у Дерптському університеті 1897 року[6]. Вона охоплювала твори грецького вазопису та скульптури від мікенської епохи до часів Олександра Македонського, в яких відтворювалися побутові сцени народного життя. В шістьох розділах (яким передував вступ) автор ґрунтовно проаналізував еволюцію жанрових мотивів у давньогрецькому мистецтві, відштовхуючись при цьому від принципів реалістичної естетики, що утверджувались у мистецтві другої половини XIX століття. Його паралелі між сучасним і античним мистецтвом допомагають зрозуміти закономірності процесу, що відбувався в мистецтві та художньому житті кінця XIX століття. Щоправда, автор віддає перевагу тим творам, в яких життя відображається без ідеалізації, як в античності, так і в сучасності.

Після захисту докторської дисертації Павлуцький одержує наукове звання професора, його позиції у культурному житті Києва зміцнюються, а педагогічна діяльність у Київському університеті та інших навчальних гуманітарних закладах міста набирає нових форм і масштабів.

У цей час пожвавлюється інтерес молодого професора до сучасного художнього життя. Протягом 1897–1898 років він виступає в періодичній пресі з рядом статей-рецензій на виставки передвижників, у яких, зокрема, першим з українських критиків-мистецтвознавців відзначає переорієнтацію загалом у культурі, і в живопису особливо, від прямих оголених соціальних оцінок зображуваного до ліричного сприйняття й відтворення дійсності, до наголошення при цьому на національній забарвленості образу. Аналізуючи матеріал 24-ї та 26-ї художніх виставок передвижників, Павлуцький піддає критиці (навіть дещо несподіваній) тенденційні сюжети в картинах М. Касаткіна і Г. Мясоєдова, "гумористично-анекдотичні жанри" В. Маковського та інших відомих жанристів-побутописців. Для автора тверезих реалістичних переконань тепер особливої естетичної цінності набувають твори, що несуть глядачеві "втіху у хвилини скорботи", такі, що дають "можливість відпочити нашому стомленому мозку", які приваблюють "зображенням усіх земних чар" і не вимагають "від нашого розуму ніякої роботи, ніяких зусиль". Він високо оцінює художників — виразників "суб'єктивної творчості", які не задовольняються шаблонним "відтворенням дійсності" й сміливо виходять за її межі[7].


Г.Г.Павлуцький

У рецензії на другу виставку передвижників Павлуцький немовби продовжує розпочату розмову, підтверджує й обґрунтовує сформульовану раніше позицію. Оглядаючись на минуле передвижників, автор стверджує, що головна їхня вада полягає в надмірному наголошенні "тенденції", тоді як справжні успіхи пов'язані з глибоким розкриттям у творі яскравої творчої індивідуальності автора. Він захоплено висловлюється про історичні і жанрові композиції маститого Іллі Рєпіна, гострі своєю характеристикою і свіжі колоритом портрети Валентина Сєрова, пройняті тихим смутком ліричні пейзажі Ісаака Левітана. Із шанобливою повагою відзначає рецензент полотна Івана Шишкіна (хоч і зауважує принагідно, що талановитому майстру не судилося "підслухати життя природи"), Сергія Світославського, до рівня шедеврів підносить картини Віктора та Апполінарія Васнецових і особливо тепло і захоплено вітає успіхи близького йому Михайла Нестерова. Серед молодого поповнення передвижників він із щирою похвалою називає твори Петра Нілуса ("Продавець газет") та Віктора Бакшеєва ("Зимовим вечором"). Автор не загострює свої критичні стріли, однак цілком твердо й послідовно, враховуючи, мабуть, і принципи уже проголошені журналом "Мир искусства", намагається уточнити загальні оцінки досягнень російської школи живопису другої половини XIX століття[8].

Треба сказати, що художньо-критична спадщина вченого невелика і сприймається як своєрідна пауза в напруженій науковій та педагогічній роботі, коли виникає потреба підсумувати зроблене, окреслити нові орієнтири. Але такі "паузи" засвідчують також органічну потребу вченого й педагога постійно стежити за перебігом художнього життя. Різноманітні художньо-критичні публікації, участь у мистецьких акціях можна спостерігати і в наступні часи, особливо в ситуаціях, що вимагали наголошення принципо-

вих позицій відомого вченого, хоч присяжним критиком він не був і не в художній критиці вбачав основну мету своєї діяльності.

З кінця 90-х років XIX століття в доробку Г. Павлуцького вже не бачимо досліджень античного мистецтва. Ця тематика залишається лише в його педагогічній роботі. Він продовжує читати курс лекцій з історії античного мистецтва. Більше того, 32 лекції цього курсу двічі видано на правах рукопису[9]. Однак тепер професор не обмежується лише антикою, а читає й історію середньовічного мистецтва (курс лекцій з цього предмета видали у 1908 році слухачки Вищих жіночих курсів)[10].

Щоб дати своїм студентам повноцінний навчальний посібник з історії мистецтва, Павлуцький переклав і відредагував "Історію мистецтва" французького вченого К. Байє, додавши до неї власні розділи про російське мистецтво XVIII—XIX століть. Робота над останніми велась у 1902 році, а в цілому "Історія мистецтва" К. Байє в перекладі Павлуцького і з його додатками витримала три видання[11].

Головні зусилля вченого в той час були спрямовані на дослідження мистецтва Стародавньої Русі й України. За словами самого Павлуцького, "поштовх до збудження уваги й вивчення залишків рідного минулого Малоросії" був зроблений XI археологічним з'їздом, який відбувся в Києві 1899 року. Подібні з'їзди з певною періодичністю (через кожні три роки) влаштовувало Московське археологічне товариство. Як слушно зазначає Г. А. Скрипник, "...вони присвячувалися переважно історії та культурі того краю, на території якого відбувалися. Археологічні з'їзди сприяли пробудженню інтересів місцевих учених кіл до інтенсивного збирання і вивчення пам'яток місцевої археології, мистецтва та етнографії, до розробки різноманітних аспектів місцевої історії та культури"[12]. Це був другий з'їзд археологів у Києві (перший відбувся 1874 року). До нього було відкрито дві виставки: одну в приміщенні місцевого університету св. Володимира, другу в залах міського музею старожитностей та мистецтв, будівництво якого завершувалося (офіційне відкриття музею відбулося наприкінці 1904 року). Сам факт проведення з'їзду, доповіді, що на ньому виголошувались, виставки, приурочені до цієї події, публікації в пресі залишили помітний слід у духовному житті не лише Києва, а й усієї України, сприяли, зокрема, й пожвавленню історико-мистецтвознавчих досліджень багатої художньої спадщини краю[13].

Після київського з'їзду, на якому незадовільний стан пам'яток старовини на Україні став очевидним, в історичному Товаристві Нестора Літописця при Київському університеті була утворена "Комісія для опису старожитностей України". Визначено було обстежити п'ять губерній — Київську, Подільську, Волинську, Чернігівську та Полтавську. На експедиційні видатки та наступне друкування результатів дослідження Н. А. Терещенко пожертвував 3 тисячі карбованців.

Найактивнішу участь у діяльності комісії взяв Павлуцький. Планом роботи передбачалося обстеження пам'яток як церковних, так і світських. У розділі церковних старожитностей ставилося завдання вивчення архітектури кам'яних та дерев'яних церков і дзвіниць, іконостасів, іконопису, різьблення по каменю та дереву, церковного начиння, шитва й тканин, рукописних та стародрукованих богослужбових книг, надгробків.

Влітку 1901 року члени комісії роз'їхались у обрані ними повіти. І. Каманін обстежував Таращанський та Чигиринський повіти Київщини, В. Щербина — Бердичівський, Васильківський та Уманський, В. Доманицький — Звенигородський, В. Щербаківський — Сквирський та Радомиський, М. Істомін працював у Межигір'ї та Київському Поліссі, О. Левицький — на Полтавщині, М. Біляшівський — на Чернігівщині, Ю. Сіцінський — на Поділлі. Про результати своїх обстежень члени комісії зробили доповіді у Товаристві Нестора Літописця, які потім були опубліковані в "Чтениях в Историческом Обществе Нестора Летописца" протягом 1902—1904 років.

При безсумнівній цінності зібраних матеріалів, вони разом із тим потребували суттєвого доопрацювання й узагальнення. Серед ентузіастів розпочатої справи не було ні художників, ні архітекторів, бракувало справжніх знавців мистецтва. Тому підготувати матеріали до публікації доручили професору Павлуцькому. Університет св. Володимира

призначив йому грошову субсидію і відрядив для подальшого вивчення українських старожитностей. Павлуцький вирішив зупинитись у першу чергу на пам'ятках дерев'яної церковної архітектури XIII та XVIII століть, які більше, ніж інші, приречені швидкоплинним часом на загибель. Він узяв деякі матеріали своїх колег з комісії і піддав ретельному обстеженню Київську, Подільську та Волинську губернії, маючи на увазі продовжувати в майбутньому дослідження інших регіонів. Як пише автор у передмові до першого випуску "Старожитностей України", він скористався надісланим йому текстом Ю. Сіцінського при описі церкви в містечку Ярошеві Могилівського повіту, а також деякими його фотографіями, знімками М. Біляшівського церков у містечках Ходорові та Трипіллі, дев'ятьма фотографіями церков та архітектурних деталей, які одержав від В. Щербаківського. Проте більшість матеріалів для першого випуску він зібрав сам. З притаманною йому пунктуальністю Павлуцький зробив обміри, викреслив плани й розтини, сфотографував виявлені пам'ятки церковної архітектури. Описам пам'яток передує ґрунтовне дослідження, в якому автор, по суті, вперше окреслює характер, простежує походження, визначає ступінь самобутності й певної залежності від сторонніх впливів давнього дерев'яного церковного зодчества на терені України.

Так з'явилося видання, якому судилося стати одним з найвизначніших у науковій мистецтвознавчій спадщині. Високий професіоналізм в опрацюванні матеріалу, його джерельний характер, високий поліграфічний рівень забезпечили книзі неминущу наукову цінність. Вийшла вона 1905 року в Києві під грифом імператорського Московського археологічного товариства і називалась "Старожитності України. Вип. 1. Дерев'яні та кам'яні храми України"[14]. На превеликий жаль, цей перший випуск був і останнім, що нерідко траплялось в історії нашої культури.

Нарис, яким відкривається видання, має назву "Давнє дерев'яне церковне зодчество у південно-західному краї". Оскільки на той час історія українського мистецтва ще не стала головною темою дослідження фахівців, то нарис Павлуцького фактично був першою спробою історичного опису і серйозного фахового аналізу окремого розділу національного мистецтва. Надзвичайну наукову сумлінність в опрацюванні обраної теми засвідчують його повідомлення в Товаристві Нестора Літописця: "Дерев'яна церковна архітектура в південно-західному краї у XVII–XVIII ст.", "Про дерев'яні різьблені зображення путтів у південноросійських церквах XVII–XVIII ст.", "Найраніше повідомлення літературних пам'яток про побудову дерев'яних церков малоросійського типу", "Зображення храмів на найдавніших південноросійських мініатюрах"[15]. На основі фактичного матеріалу автор стверджує давнє походження української архітектури, зазначаючи, що "...хоч нині існуючі пам'ятки пізніші, але початок південно-руської дерев'яної архітектури мусить сягати глибокої давнини" (с. 25). При цьому він покликається на "Изборник Святослава" (1073), на "Апостол" XIII ст., "Радзивіловський літопис" (XIV–XV ст.). Органічний зв'язок архітектурних форм церковних споруд із місцевими природними умовами та естетичними смаками для вченого незаперечна істина. У системі його оцінок той факт, що храмове будівництво є "плід народної художньої творчості, безпосередній вираз народних смаків" посідає пріоритетне місце. Він пише: "Малоросійські храми виросли з рідної землі разом із тими тополями та липами, які їх оточують. Малоросійський храм – це суворе, замкнене в собі ціле; хоч верхні частини триголового чи п'ятиголового малоросійського храму і створюють враження окремо стоячих башт, але в дерев'яній архітектурі це досить природно, коли зодчі всюди наполегливо виявляють набожне устремління вгору. Крім того, принцип малоросійського зодчества полягає в тому, що окремі будівельні частини суворо підкорені загальному, жодна частина не має власної самостійності" (с. 12).

Порівнюючи дерев'яне будівництво російської Півночі із зодчеством України, вчений приходить до висновку, що будівничі України прагнуть "до органічної єдності", тоді як у російських дерев'яних храмах відсутнє тяжіння до "живописної декоративності" та окремішнього звучання кожної архітектурної складової. Аналізуючи плани українських церков, конструктивні розв'язання, будівель-

ні прийоми, художню виразність об'ємів, автор гаряче стверджує їхню самобутність. Він зазначає, що до них "не можна застосувати жодної з відомих художньо-історичних схем; їх не можна віднести ні до готики, ні до стилю Відродження, ні до бароко; вони самі являють стиль, що природно виник із будівельного матеріалу і протягом віків зберігся незмінним" (с. 30). При цьому Павлуцький особливо наголошує на національному характері української дерев'яної церковної архітектури. За його словами, вона є "мистецтвом національним, мистецтвом, яке зберегло свій національний характер завдяки тому, що воно самостійно переробило і зовсім засвоїло усі чужі елементи, візантійські чи західні, які до нього припливали" (с. 31).

Після докладної розвідки про давню дерев'яну храмову архітектуру, яка має самостійне наукове значення, у книзі подано 17 монографічних нарисів про окремі дерев'яні та кам'яні пам'ятки, серед яких такі, що не збереглися до нашого часу, і отже, праця Павлуцького залишається єдиним джерелом для сучасних дослідників мистецтва. Кожний такий нарис ілюструється добре виконаним фото пам'ятки, кресленнями плану й перетину, в текстовій частині маємо історичну довідку (автор зазначає, що ці довідки уклав В. Б. Антонович), мистецтвознавчий опис і аналіз архітектурних форм. Серед особливо уславлених пам'яток — церква-замок у Сутківцях, дерев'яні церкви міста Вінниці, Іллінська церква в селі Суботові, Мотронівський монастир та ін.

Для наукових шукань вченого в часи помітного пожвавлення національного життя на початку XX століття характерне прагнення вийти за межі дослідження одного виду художньої діяльності і дати визначення українському мистецтву як певній історичній, стилістичній і духовній цілісності. В цьому плані показова його доповідь на тему "Українське мистецтво"[16] на одному з перших засідань заснованого в Києві 1907 року Українського наукового товариства. Така принципова позиція позитивно позначилась і на розв'язанні проблеми самобутності архітектури свого рідного краю, яку вчений продовжує розробляти в своїх працях. З особливою ґрунтовністю це йому вдалося здійснити у розділах до "Истории русского искусства", що почала виходити окремими випусками в 1910 році. Організатор, автор і редактор цієї фундаментальної роботи І. Е. Грабар запросив до співпраці саме київського професора. Павлуцький писав розділи про архітектуру міст старокняжої доби — Києва, Чернігова, Володимира та Суздаля. Простежуючи розвиток давньоруської архітектури, автор приходить до висновку, що, незважаючи на безумовний вплив візантійської традиції, храмове будівництво тут виробило власні конструктивні та художньо-пластичні форми, свої будівельні та декоративні рішення, що враховували також досягнення інших архітектурних шкіл, зокрема декоративні розв'язання в романських будовах[17].

На особливу увагу заслуговують розділи Павлуцького, присвячені українському дерев'яному та кам'яному зодчеству XVII–XVIII століть, тогочасним старовинним дерев'яним синагогам в Україні[18]. В них уперше вчений викладає власну концепцію українського бароко — видатного явища в історії мистецтва, до якого будуть звертатись майже всі українські вчені-мистецтвознавці, не байдужі до шляхів розвитку і національної своєрідності рідного мистецтва. Поділяючи певною мірою поширену на початку століття "теорію впливів", Павлуцький в українській бароковій архітектурі відзначає наявність західних впливів, особливо у витворі типу дерев'яного дев'ятибанного храму.

Серед кам'яних храмових споруд Лівобережної України вчений вирізняє п'ятибанні храми, хрещаті в плані, вважаючи, що саме в цьому типі традиційні національні форми поєднані з новим декором особливо вишукано. Хоч, з іншого боку, дослідник підкреслює декоративну самодостатність барокових форм, які, на його погляд, не несуть потрібного змістовного навантаження. Зі справжнім захопленням автор розповідає про дерев'яні храми Прикарпаття, що мають всі ознаки оригінальних високохудожніх творів. В цілому ж Павлуцький розглядає українську й російську давню архітектуру як своєрідні національні школи серед інших європейських національних шкіл, а відтак і як частину загальнолюдської духовної культури.

Варто також зауважити, що, крім Павлуцького, у виданні І. Е. Грабаря брав участь з України лише мистецтвознавець Є. М. Кузь-

мин, якому належить розділ про український живопис XVII століття — теж, до речі, перший в історії нашого мистецтвознавства змістовний фаховий огляд важливого розділу образотворчого мистецтва певного періоду[19].

Проблема національної своєрідності мистецтва, його самобутності серед інших національних шкіл, природні взаємини, запозичення і впливи в мистецтві з особливою наочністю розглянуті Павлуцьким у нарисі про храмову творчість такого своєрідного російського майстра як Бартоломео Растреллі (1675–1744)[20]. Поділяючи думку Олександра Бенуа про яскраву національну своєрідність російської архітектури, що спонукала навіть визнаних у себе на батьківщині європейських майстрів працювати в Росії зовсім по-іншому, автор на конкретному аналізі культових споруд видатного архітектора (в тому числі й окраси Києва — Андріївської церкви) досить переконливо показує наявні в них переосмислені конструктивні й пластичні форми давньоруської архітектури XVI–XVII століть, які майстер доповнює і збагачує вишуканим бароковим декором. Він конкретно вказує на такі традиційні форми давньоруської архітектури як могутні фундаменти-цоколі або п'ятибанність, поєднану іноді з шатровими елементами, що у творчості архітектора щедро й артистично переплетені з бароково-рокайльним декоративним убранством, і становлять визначальні риси його храмової творчості.

Кожне яскраве явище українського чи російського мистецтва вчений завжди розглядає в загальноєвропейському контексті, підкреслюючи збіг, аналогії, переосмислення поширених мотивів на власному ґрунті. Так, ще в перші роки своєї активної мистецтвознавчої діяльності, коли в центрі його інтересів майже нероздільно було мистецтво античної Греції, він друкує невеличку брошуру про російського художника П. А. Федотова, порівнюючи його творчість із доробком відомого англійського майстра XVIII ст. Уїльяма Хагарта (1697–1764)[21]. Автор прагне наповнити конкретним змістом загальноприйняту в тогочасній літературі атестацію Федотова як "російського Хогарта", показуючи не лише змістовну, але й формально-образну самобутність його творчості.

Не випадковим був інтерес Павлуцького до історії візантійського мистецтва. По-перше, він відбивав загальне захоплення проблемами візантиністики як західноєвропейських, так і російських істориків та істориків мистецтва. Саме в час становлення Павлуцького як ученого-мистецтвознавця утвердилась світова слава знавця візантійського мистецтва академіка Н. П. Кондакова (1844–1925), який 18 років був професором Новоросійського університету в Одесі. Тоді з'явились серйозні дослідження мистецтва старокнязівської доби його учнів Є. К. Редіна та Д. А. Айналова, звернули на себе увагу перші публікації з історії візантійського та давньоруського мистецтва Ф. І. Шміта. По-друге, всезростаючий інтерес до давньоруського мистецтва зробив нагальною потребу вивчення мистецтва Візантії як джерела, що живило художню творчість старокняжого періоду України та Росії. Перед істориками давньоруського мистецтва постала проблема засвоєння й переробки візантійських традицій майстрами Києва, Чернігова, Галича, Новгорода, Володимиро-Суздальського князівства, визначення самобутності місцевих художніх шкіл. Стимулююче значення в науковій розробці візантійської історичної й мистецтвознавчої проблематики мало відкриття в Константинополі Російського археологічного інституту (1894 рік), директором якого став професор Новоросійського університету в Одесі, в майбутньому академік Ф. І. Успенський (1845–1928).

Слід відзначити, що нечисленні праці Павлуцького з візантиністики засвідчують самостійність осягнення матеріалу й незалежність наукових висновків. Якщо цього вимагали інтереси науки, істини, він сміливо обґрунтовував власну точку зору, незважаючи ні на які авторитети. Так, у статті "До питання про взаємні впливи візантійського й італійського мистецтва"[22] він виступив проти деяких тверджень "самого" Кондакова. На думку відомого історика візантійського мистецтва В. М. Лазарєва, автор у тій статті відзначив "штучність і необґрунтованість кондаковської теорії" про велике поширення на християнському Сході в XIV столітті італо-грецьких ікон, які немовби і занесли туди триченські та ренесансні мотиви, що "справили найсильніший вплив на місцеву художню мову"[23].

Безпосереднім поштовхом до живого зацікавлення візантійським мистецтвом було знайомство з мозаїками мечеті Кахріє-Джамі в Константинополі, що саме на початку XX століття стали об'єктом уважного вивчення[24]. Вони справили на Павлуцького колосальне враження. Учений вважав ці мозаїки вищими досягненнями візантійського стилю і присвятив їм дві публікації[25]. Візантійську тему обрав учений для своєї актової промови на урочистостях з нагоди 80-річчя заснування Київського університету св. Володимира[26].

Оглядаючи досить велику літературу, присвячену формуванню й еволюції мистецтва Візантійської держави, вчений висловлює свої власні погляди на цю проблему. Він підкреслює видатну роль саме Константинополя в процесі синтезування різноманітних прийомів і засобів, вироблених у мистецьких школах християнського Сходу, пізньої античності, еллінізму. Вони й лягли в основу своєрідного візантійського стилю, найдовершенішим утіленням якого, на думку Павлуцького, стали мозаїки Кархіє-Джамі. В цій же промові наголошено і визначну роль візантійського мистецтва у формуванні художніх уявлень і смаків стародавньої Русі, зроблено акцент на важливості вивчення візантійської мистецької спадщини для глибшого розуміння й осягнення особливостей художньої творчості старокняжої доби.

Працюючи головним чином над проблемами історії мистецтва, Павлуцький разом із тим уважно стежив за розмаїттям, а іноді й карколомними перепадами сучасного художнього процесу. Його, приміром, зацікавили нові напрями в живопису — кубізм і неофутуризм. У спеціальній розвідці про ці течії[27] автор прагне виявити те суттєве, що відрізняє кубізм від широко вже визнаного імпресіонізму. Якщо у імпресіоністів його турбує однобока зорова чуттєвість (відтворюють об'єкт таким, яким він їм у дану мить видається), то у кубістичному живопису дратує умоглядність (передають не те, що бачать, а те, що знають про предмет). Дотримуючись об'єктивності, професор віддає належне кубістам у їхньому бажанні надати пластичності живопису, але водночас картає їх за відмову від перспективи, надмірну сухість і затеоретизованість їхнього живопису. Позитивно оцінюючи сам факт новації в мистецтві, вчений, проте, не бачить у кубістів для неї далекої перспективи, новація в них, на його думку, має досить обмежений характер.

Ще гостріше, ніж кубізм, критикує вчений "новизну" неофутуризму. Його зовсім не задовольняє теоретичне обґрунтування течії, посилання на народний примітив. Добрий знавець історії свого предмета він вважає, що розвиток мистецтва — то невпинний рух уперед, без жодних крутих віражів. А щодо примітиву та народної творчості, то до них зверталися художники ще задовго до неофутуристів і з багато значнішими позитивними наслідками, наприклад, назарійці та прерафаеліти.

Таким чином, для професора Павлуцького всілякі хворобливі шукання сучасного йому мистецтва, хоч і з'явились цілком закономірно в неспокійному світі, однак аж ніяк не зачіпають основоположних принципів мистецтва, не можуть поставити під сумнів його гуманістичний потенціал, красу пластичних форм та колористичних поєднань, не в силі знецінити животворну енергію таланту. Знання історії мистецтва переконувало вченого у тому, що всякі конвульсивні новації у мистецтві сучасності — то неглибокі й скороминучі явища, від яких залишиться у справжній художній творчості дуже небагато. Ці ж знання й активна громадська позиція спонукали до посильної практичної участі в художньому процесі, в живому творенні нових організаційних структур художнього життя, коли для цього складались відповідні умови.

Так, Павлуцький — серед перших членів Київського кустарного товариства (1906—1917), головою якого була обрана відома художниця Н. М. Давидова. Серед інших відомих діячів української культури в Товаристві знаходимо імена А. В. Прахова, Б. І. Ханенка, О. О. Екстер та ін. У своєму статуті об'єднання так визначало свою мету: "сприяння розвитку кустарних промислів у губерніях: Київській, Волинській, Подільській, Чернігівській, Полтавській та дотичних до них місцевостях, населених"[28].

Учений був також одним з ініціаторів організації Київського товариства художників (1915—1918). У статуті об'єднання вказувалось, що "...найближча мета Товариства — підтримувати зв'язки між художниками, осо-

бами, які займаються мистецтвом, передусім у м. Києві, надати кожному з них можливість публічно виставляти свої твори, знайомити членів товариства із сучасним станом мистецтва, об'єднувати їх на розробку різного роду художніх питань, а також сприяти поширенню серед публіки розуміння та любові до мистецтва, розвивати природжені почуття краси, сприяти покращенню матеріальних умов життя своїх членів на ґрунті взаємодопомоги"[29]. У червні 1915 року Товариство влаштувало виставку творів своїх членів у П'ятигорську, у 1916 роках відбулись виставки у Києві. Павлуцький експонував на цих виставках свої живописні роботи, головним чином портрети, які, за свідченням критики, відзначались цілком прийнятним художнім рівнем.

Передмову до каталога виставки 1916 року написав Павлуцький. Він так визначив кредо об'єднання: "Красиве і потворне в природі, точний зліпок з природи і сміливий витвір фантазії, рембрантівська світлотінь і живопис імпресіоністів із його сміливим вібруванням світла — однаково сильно можуть промовляти людській душі. Тільки одне виключається, це — нав'язуване іноді мистецтву завдання розповідати анекдоти. Анекдот не робить твір художнім..."[30]

Особливо активною й різнобічною була громадська та науково-творча робота Павлуцького в часи драматичної боротьби за українську державність. За часів Центральної Ради він брав участь у роботі державних структур народної освіти, очолював комісію із заснування Української академії мистецтв, яка розробила її статут, обрала перших професорів. На його переконання Академія "...мусить поставити штуку на зовсім національному ґрунті" (відкрита 5 грудня 1917 року). Тоді ж він розвинув енергійну діяльність щодо українізації вищої освіти на Україні, зокрема Київського університету св. Володимира. За активною участю Павлуцького 5 жовтня 1917 р. був відкритий Український народний університет у Києві, що складався з 3-х факультетів. Його діяльність стала ґрунтом для створення самостійного Українського державного університету, який було відкрито 22 жовтня 1918 р. (існував до реформи університетської освіти 1920—1921 років). В той же час в університеті св. Володимира з 1917 р. створювалась мережа українознавчих кафедр[31].

Павлуцький брав участь в організації Української академії наук як представник Українського Наукового товариства у Києві, він разом із геологом П. Тутковським і мовознавцем Є. Тимченком увійшов до Комісії з організації Академії[32].

Навесні 1918 року вчений став одним із засновників ще однієї мистецької організації — Товариства діячів українського пластичного мистецтва. У травні-червні Товариство провело велику ретроспективну виставку, приурочену до першого в Україні з'їзду художників. Експозиція була розгорнута в приміщенні Української академії мистецтв (Велика Підвальна, 38). Там само протягом 9—16 червня 1918 року відбувся з'їзд художників. Професор Павлуцький зачитав на ньому основний реферат "Чим є національне мистецтво й чи воно повинно бути національним". Незважаючи на те, що воєнні дії перешкодили взяти участь у виставці багатьом митцям Харкова, Чернігова, Одеси, Катеринослава, і що часу для підготовчої роботи було замало, все ж експонати виставки в основному відбивали стан образотворчого мистецтва в Україні і добре ілюстрували тези реферату.

На виставці найбільш представницьким був розділ архітектури. Тут експонувалось кількасот фотознімків та замальовок найхарактерніших пам'яток української архітектури, а також проекти нових будов в українському стилі. Серед живописних експонатів кількістю і художньою якістю відзначались твори Василя Кричевського та Петра Холодного. Привертали увагу також полотна М. Козика, Ю. Михайлова, К. Трохименка, О. Судомори та П. Павлуцького. Невеликий відділ скульптури репрезентували твори Є. Трипільської та В. Іщенка. Крім того, на виставці експонувались добірки дитячих малюнків та народних вишивок.

Відчуваючи необхідність подальшої консолідації національних мистецьких сил, з'їзд ухвалив створити Центральну спілку мистецтв — своєрідну федерацію всіх художніх об'єднань, які існували на той час в Україні. Однак для втілення в життя такої ухвали не було необхідних умов. Уже на початку 1919 року, з встановленням у Києві радянської влади, Товарис-

тво перестало існувати. Багато його членів пізніше активно працювали в Раді у справах мистецтв Наркомосу України та в профспілковому об'єднанні художників.

Заслуговує на увагу ще одна сторінка громадської та науково-творчої діяльності Павлуцького в неспокійні часи змагань за державну незалежність. Вона пов'язана з утворенням секції мистецтв, своєрідного самовизначення мистецтвознавчої науки як окремішньої структури в Українському науковому товаристві. Уже на другому засіданні секції (13 жовтня 1918 р.) Павлуцького було обрано головою президії секції (товариш голови — В. Модзалевський, секретар — Д. Щербаківський). У цьому складі президія працювала до 30 травня 1919 р., коли змушена була скласти повноваження, мотивуючи цей крок тим, що члени її "настільки обтяжені працею, що не можуть віддавати секційній справі стільки часу, скільки того потребують інтереси Секції". Збори ухвалили залишити проф. Павлуцького почесним головою Секції, а в члени президії обрали М. Макаренка (голова), Ф. Ернста (секретар) та трохи пізніше В. Модзалевського (товариш голови).

У роботі секції, що велася у формі засідань, на яких заслуховувались та обговорювались підготовлені реферати та доповіді, Павлуцький брав найактивнішу участь. Він виголосив чотири доповіді (більше, ніж будь хто з членів секції): "Українське будівництво домонгольської доби" (31. 07. 1919), "Нова книга професора Шміта "Мистецтво старої Руси-України" (28. 03. 1920), "Замітки про походження та особливості стилю візантійсько-руського іконопису" (27. 06. 1920), "Деякі питання про народне мистецтво" (25. 12. 1920).

Останні роки свого життя Павлуцький присвятив історії українського орнаменту — проблемі, яка, за словами Дм. Антоновича, протягом довгого часу глибоко цікавила автора. Так, одна з його публікацій 1911 року була присвячена орнаменту Пересопницького Євангелія[33]. Актуальність цієї проблеми визначили зрушення, що відбувались у житті народу, піднесення його національної самосвідомості, особливо у зв'язку з боротьбою за свою національну державність, з надіями на хоч би часткове вирішення національного питання в рамках окремої союзної республіки Радянської держави. Зорієнтованість вченого на дослідження орнаменту, що є, можливо, найхарактернішою прикметою національної своєрідності художньої творчості, була, з одного боку, виявом загального інтересу української інтелігенції ще дореволюційних часів до пошуків своєї автохтонності, а з другого — живим відгуком на пожвавлення національного життя в перші пореволюційні роки.

Робота залишилась незавершеною і була видана вже по смерті вченого Археологічним комітетом (Відділ мистецтва) Української академії наук[34]. Підготував рукопис до друку, написав змістовну передмову до книги і виконав художнє оформлення до неї М. О. Макаренко[35]. Це красиве великоформатне видання альбомного типу. Воно містить 26 сторінок тексту, 12 таблиць і портрет професора. Автор простежує генезу "українського орнаменту за епохами та стилями", хоч і зазначає, що характер його пластики великою мірою залежить від специфіки матеріалу, в якому виконано орнамент. Після розгляду найранішої доби історії українського орнаменту, Павлуцький послідовно в окремих розділах характеризує "звірину орнаментику", "геометрійний орнамент", "орнамент Відродження". Закінчується матеріал XVIII століттям. Таке часове обмеження дослідник мотивує у вступі тим, що XIX століття, на його переконання, майже не дає нічого оригінального: у першій його половині сильно "відсуваються відгуки давньої мистецької культури", а друга — "дала мало своєрідного", вишивання ж хрестиком за виданими у Москві альбомами "не має нічого спільного з мистецтвом". Щоправда, автор застерігає, що орнамент "на мисках, горщиках та кахлях ще чекає свого дослідника".

Отже, Павлуцький у своєму дослідженні вперше спробував окреслити історичний поступ однієї з цікавих, складних і дуже характерних галузей народної творчості, довів, що більшість його національних форм виникла ще у східнослов'янських племен. І в цьому полягає загальнокультурне значення останньої праці вченого.

Помер Павлуцький 15 березня 1924 року в Києві. Художня громадськість гостро відчула цю непоправну втрату. Він був визначною постаттю в українській культурі XX століття,

одним із видатних фундаторів українського мистецтвознавства. Глибокий знавець і цінитель пластичних мистецтв, учений завжди прагнув у своїх дослідженнях та публіцистичних виступах об'єктивно висвітлювати еволюційні зміни в мистецтві, спираючись на принципи конкретно-історичного аналізу. Цілком справедливо говориться про Павлуцького в статті, присвяченій його науковій спадщині: "Маючи ґрунтовні знання в різних галузях мистецтвознавства, він, врешті, віддав перевагу найменш дослідженій, створивши перші праці узагальнюючого характеру з історії українського мистецтва. В цих працях стверджуються високі художні якості, національна своєрідність та значна загальнокультурна роль пам'яток мистецтва українського народу"[36].

1 Зі своїм учителем Павлуцький підтримував добрі творчі стосунки. Зокрема, у виданні "Древности Украины. Деревянные и каменные храмы" історичні описи місцевостей до конкретних пам'ятників виконав В. Б. Антонович. Після смерті вченого Павлуцький опублікував розвідку "В. Б. Антонович як археолог" (Записки Українського Наукового Товариства в Києві, кн. III. 1909).

2 *Мурашко М. І.* Спогади старого вчителя. — С. 118.

3 *Павлуцький Г. Г.* О началах искусства Греции. — К., 1888.

4 *Павлуцкий Г. Г.* Древнегреческие расписные вазы. — К., 1889.

5 *Павлуцкий Г. Г.* Коринфский архитектурный ордер. — К., 1891.

6 *Павлуцкий Г. Г.* О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. — К., 1987.

7 *Павлуцкий Г. Г.* XXIV-я передвижная выставка. — Киевлянин, 1987, 7 января.

8 *Павлуцкий Г. Г.* XXIV-я передвижная выставка картин. — Киевлянин, 1898, 24 декабря.

9 Проф. *Павлуцкий.* История искусств (Античный период). На правах рукописи. Лекции, читанные на Высших женских курсах в 1906—1907 академическом году в Киеве. 2-е изд. слушательниц и студентов-филологов Университета св. Владимира, 1910.

10 *Павлуцкий Г.* Курс по истории средневекового искусства. Лекции, читанные на Высших женских курсах в Киеве в 1907—1908 году. — К., Издание слушательниц, 1908.

11 *Павлуцкий Г. Г.* Русское искусство в XVII—XIX веке. *Байе К.* История искусства. Перевод под редакцией и с прибавлением глав о русском искусстве проф. Г. Г. Павлуцкого. — К., 1914. 3-е изд. — 452 с.

12 *Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. — К., 1989. — С. 26.

13 При цьому варто звернути увагу на те, що слідом за київським, на території України відбулися один за одним ще три з'їзди: XII-й у Харкові (1902), XIII-й у Катеринославі (1905), XIV-й у Чернігові (1908). Активну участь у роботі чернігівського археологічного з'їзду брав Г. Павлуцький. У другому томі "Трудов XIV археологического съезда в Чернигове" опубліковано три його наукові повідомлення: "Киевские храмы домонгольского периода и их отношение к византийскому зодчеству", "О происхождении форм украинского деревянного зодчества", "О церковных постройках в стиле "empire" в Полтавской губернии". На останньому з дореволюційних з'їздів (XV-му), який відбувся в Новгороді 1911 року, вчений очолював відділ "Памятники искусства и художеств".

14 *Павлуцкий Г. Г.* Древности Украины. Вып. 1. Деревянные и каменные храмы Украины. Изд. Императорского Московского Археологического общества. — К., 1905.

15 Чтения Исторического Общества Нестора Летописца. — Киев, 1904, Кн. XVIII, вып. 1; вып. 2; 1906, кн. XIX, вып. 2.

16 *Павлуцький Г.* Українське мистецтво (доповідь на засіданні Українського Наукового Товариства 2. 07. 1907) // Записки Українського Наукового Товариства в Києві, кн. 1.— С. 154—155.

17 Проблемі відношення давньоруської архітектури до візантійської присвячена спеціальна розвідка вченого: *Павлуцкий Г. Г.* Киевские храмы домонгольского периода и их отношение к византийскому зодчеству. — Труды XIV археологического съезда в Чернигове. — Т. II. — М., 1911. — С. 29—36.

18 *Павлуцкий Г.* Деревянное церковное зодчество на Украине // *Грабар И.* История русского искусства, 2. — М., 1910. — С. 337—359; *Он же:* Старинные деревянные синагоги в Малороссии. — *Там же.* — С. 360—382; *Он же.* Каменное церковное зодчество на Украине. — *Там же.* — С. 383—416.

19 *Кузьмин Е.* Украинская живопись XVII века. // *Грабарь И.* История русского искусства. — Т. 2. — М., 1910. — С. 455—480.

20 *Павлуцкий Г. Г.* Творчество Растрелли в области церковного зодчества. — К., 1912.

21 *Павлуцкий Г. Г.*, Федотов и Гогарт. П. А. Федотов и его произведения. — СПб., 1893. — 14 с.

22 *Павлуцкий Г. Г.* К вопросу о взаимном влиянии византийского и итальянского искусства. — Искусство (Киев). — 1911. — № 5—6. — С. 213.

23 *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — Т. 1. — М., 1947. — С. 185.

24 Над ними, зокрема, енергійно працював Ф. І. Шміт.

25 *Павлуцкий Г. Г.* О мозаиках мечети Кахрие-Джами в Константинополе. (Б. м.), 1906; *Павлуцкий Г. Г.* О мозаиках мечети Кахрие-Джами в Константинополе. — Искусство (Киев). 1911. № 5. — С. 216—242.

26 *Павлуцкий Г. Г.* О происхождении и развитии византийского искусства. — К., 1914.

27 *Павлуцкий Г. Г.* Новое направление в живописи. Кубизм и неофутуризм. (Б. м.), 1912; *Павлуцкий Г.* Новое направление в живописи. Кубизм и неофутуризм. — Искусство в Южной России, 1913. — С. 9—10, 447—450.

28 *Там само.*

30 Каталог І-й выставки картин Киевского союза художников (Вступ. ст. Г. Г. Павлуцкого). — К., 1916.

31 Див.: *Вернадский В. И.* Дневники. 1917—1921. — К.; Наукова думка, 1994. — С. 244, 248. Варто зауважити, що В. І. Вернадський, який в цей час очолював роботу Комісії щодо заснування Української академії наук і реорганізації вищої школи на Україні, не поділяв поглядів на докорінну і радикальну "українізацію". У своїх щоденниках він записав: "Выставляют как идеал "национальный" университет, то что мне рисуется не отвечающим делу высшей школы. Он всегда станет националистическим, и в конце концов наука будет страдать" (с. 116, запис від 5 липня 1918 р.). Вчений був прихильником створення нових українських вузів без руйнування старих, створюючи при останніх на перших порах кафедри українознавства (с. 244).

32 *Вернадский В. И.* Дневники. 1917—1921. — К., 1994. — С. 245.

33 *Павлуцкий Г.* Орнамент Пересопницкого евангелия. — Искусство (Киев). — 1911. — № 2.

34 *Павлуцький Г. Г.* Історія українського орнаменту. — К., 1927.

35 Це рідкісне видання, понівечене цензурними приписами, зберігається в громадських бібліотеках: вступна стаття вирвана, а ім'я М. О. Макаренка замащене чорнилом.

36 *Удріс І.* Григорій Павлуцький: діяльність і спадщина. — Образотворче мистецтво. — 1991. — № 1. — С. 19.

УКРАЇНЦІ В КРИМУ (XV-XX ст.)

Ярослав ДАШКЕВИЧ

Цю свою статтю я побудував з кількох частин, відповідно до періодів історії Криму та до правного (чи безправного) статусу українського населення півострова впродовж принаймні половини тисячоліття. Змушений підкреслити, що через ті обставини, в яких протягом сімдесяти років перебувала українська так звана радянська історична та етнографічна наука, коли на етнічну історію українців взагалі, а поза межами УРСР зокрема (бо Крим до 1954 р. справді був поза межами УРСР), було накладене формальне і фактичне табу, історія українського населення Криму не досліджувалася. Моя спроба звести хоча б частину фактичних відомостей про українців Криму докупи, здається, перша в українській науці, але я говорю про це не з гордістю, а навпаки з мукою: втрачено було багато дорогоцінного часу, а надолужити втрачене не так просто. Я цілком свідомий того, що в моїй інформації, яка має попередній характер, багато прогалин та неточностей, які в майбутньому треба буде доповнювати і виправляти, маю надію, не лише мені, а й тим молодим дослідникам, які систематично вивчатимуть етнічну історію українців Криму в її далекому і недалекому минулому.

Свідомо починаю своє повідомлення з XV ст. Історія слов'янського населення Криму IX—XIII ст. (проблеми Тмутороканського князівства), хоча б віддавна стала об'єктом дослідження російської офіційної науки — ще з часів загарбання Криму Російською імперією — для того, щоб довести, нібито, історичні права Росії на Таврійський півострів. Багато таких "досліджень" здійснювалися з метою підтасовування фактів історії Криму — майже символічним проявом цих фальсифікацій стала авантюристична афера — ще за часів Катерини II — з так званим тмутороканським каменем. Всі ці "дослідження" потребують суворої ревізії з погляду об'єктивної науки, яка б відсіяла полову від зерна. Не буду торкатися цих проблем, хоча в них є чимало цікавого і таємничого (хоча б справа так званої Озівської Русі, етнічного складу Тмутороканського князівства та його меж на Таврійському півострові) — вони потребують окремого висвітлення.

Роль, яку відігравав Таврійський півострів, починаючи від античних часів — тобто роль своєрідного ключа, економічного, а також політичного, щодо безкрайніх і незвичайно багатих просторів Східної Європи — стала основною причиною того, що півострів ще на межі першого тисячоліття до Різдва Христового та першого тисячоліття після Різдва Христового перестав бути моноетнічною територією. Пізніше нові завоювання (а на півострові влада змінювалась часто, зрештою переважно співіснували державні утворення різних етносів) усували попередні панівні нації, перетворюючи їх у залежні. Так виникла помітна етнічна мозаїчність Криму, особливо в горах та у його торговельних центрах — факторіях. Треба, однак, сказати, що «стонаціонального» Криму, про який залюбки трубить сучасна компартійна та посткомпартійна пропаганда, ніколи не було в природі. Для економічно активних зон, зон пожвавленого торговельного обміну в цілому світі завжди був характерний полігенізм як в античні, так і в середньовічні та нові часи — і Крим ніколи не був винятком, як намагаються довести щедрооплачувані агітатори та, треба шкодувати, деякі люди, які вважають себе істориками. Серед мешканців таврійських торговельних центрів східнослов'янське населення — пращури сучасних українців — простежуються, згідно з історичними джерелами, з часів існування Київської держави (тут я абстрагуюся від Озівської Русі, етнічний склад якої вимагає вдумливого дослідження).

Монголо-татарське завоювання півострова застало українське («руське» — за тогочасною етнічною термінологією) населення в

багатьох містах. Це населення згадується в тогочасних джерелах — арабських, зокрема; для дещо пізніших часів — часів генуезької колонізації — також у джерелах латинською та італійською мовами. Кілька прикладів. У італійсько-татарському розмовнику 1330 р., так званому Codex cumanicus, що виник, найімовірніше, в середовищі генуезької Кафи (сучасної Феодосії), помітні впливи української мови: слово «козак» (саме там воно записане вперше в західноєвропейському письмовому джерелі взагалі) подається не в тюркському, а в українському звуковому оформленні. Згідно з ібн аль-Асіром, руські купці та багачі, що мешкали в Херсонесі, втекли після битви під Калкою в 1224 р. до Малої Азії. Ібн абд-ез-Захвер, пишучи про 60-і рр. XIII ст., говорить про місто Крим (Солхат, сучасний Старий Крим), заселене кипчаками, русами і аланами. У статуті Кафи 1316 р. згадується руська церква за мурами міста, при цьому підкреслюється, що вона була з стародавніх часів. Іспанський автор Перо Тафур пише в XIV ст. про те, що в Кафі мешкають такі християнські нації, як руси (їх він ставить на перше місце), мінгрели, абазги, черкеси, болгари та вірмени. На морських картах Чорного моря на мисі Тарханкут змальований маяк, який звали «Руським» (карта 1553 р., але відомості явно з попереднього століття). У 1475 р., коли турки здобули Кафу, серед пограбованих і частково проданих у рабство мешканців джерело — так званий тосканський анонім — згадує волохів, поляків, русів, грузинів і черкесів. Подібних згадок у письмових джерелах XIII, XIV і XV ст. є близько двадцяти. При загальній бідності описових та інших джерел про Крим цих часів, вони свідчать, що майже в кожному більшому міському центрі Криму мешкали українці, мали свої церкви і, згідно з середньовічною регламентацією, що існувала в містах Заходу і Сходу, мали свої окремі дільниці — квартали. З генуезьких часів Криму збереглася в італійських архівах досить багата документація — значною мірою це протоколи записів торговельних операцій, серед яких нерідко трапляються імена, які можна вважати прізвищами українських купців у Криму. Ці протоколи, які поступово публікують італійські вчені, починаючи з 60-х рр., заслуговують на велику увагу українознавців. З цієї нагоди хочу підкреслити: якщо в Італії досі збереглися в архівах досить значні шари документів з часів генуезьких володінь у Криму, то документація наступного татарського періоду в історії Криму просто зловмисно знищувалася російськими військами та російською владою, починаючи з середини XVIII ст., коли було спалено бахчисарайський ханський архів, аж до 40—50-х рр. XX століття, коли загинули залишки документів, відомості про які маємо з кінця XIX ст. — 30-х рр. XX століття. Вигадувати фальшиві псевдоісторичні побудови без джерел набагато простіше, ніж об'єктивно використовувати правдиву джерельну базу. Для контрасту можна сказати, що в такій нібито відсталій азійській країні як Туреччина збереглися колосальні архівні матеріали про південну турецьку частину Криму, серед яких можна зробити ще не одне відкриття про українців пізньосередньовічного південного побережжя.

Татарські напади на міста Криму догенуезької та генуезької епох (отже, з другої половини XIII ст. до 1475 р.) завдавали великих втрат також українським міським колоніям. Однак навіть турецьке панування, що, як я вже згадував, почалося з погромів міського населення, протягом майже двох сторіч не порушило прав українських кварталів міст. У Кафі, наприклад, невеликі дільниці (магаля) зі своєю церквою (бо таким був під час турецького панування принцип поділу міст на національні квартали) зберігалися у XVI — першій половині XVII ст. У 1545 р. тут було — в українській дільниці — 27 дворів, у 1638 р. — 12. Коли у 20-х рр. XVII ст. у Кафі стала працювати місія домініканців, виявилося, що для контактів з місцевими українцями потрібний монах, який знав би їхню мову. Такого ченця домініканці спровадили. Десь у 40-х рр. XVII ст., як здається, вільних українців Кафи (треба думати, що це були купці й ремісники) спіткала катастрофа — мабуть їх силою ісламізували і тюркізували. В кожному випадку, згадок про український квартал Кафи від середини XVII ст. і далі поки що не знайдено.

Крім цих кількісно невеликих українських колоній у торговельних центрах, що

складалися з людей цілком вільних, до Криму, починаючи з другої половини XIV ст., а особливо з кінця XV ст., коли Кримське ханство стало васалом турецького султана, напливає чимраз більше і більше українських бранців-невільників. Як відомо, Кримське ханство перетворило напади на українські землі у своєрідний промисел, де основною метою було захоплення ясиру. Рацції відбувалися майже щорічно, а деколи два-три рази на рік. За моїми неповними і, цілком явно, недокладними підрахунками, протягом XV — першої половини XVII ст. татари (не лише кримські, а й буджацькі та інші степові орди з Північного Причорномор'я), а також турки, знищили та вивели з України близько 2—2,5 млн. чоловік. Треба думати, що не менше половини цих людей (решту продавали поза межі Криму) осідало на півострові. Життя українських рабів було дуже важке, до них ставилися з великою жорстокістю, хоча бували періоди, коли їм жилося й трохи краще. Смертність серед рабів була дуже висока. Чоловіків брали на роботи в сільське господарство, вони ставали рабами-слугами в містах (також у мешканців не мусульман, а християн). Жінки ішли до гаремів; чоловіків часто кастрували. За висловом Михайла Литвина, литовського посла до кримського хана (це 60-і рр. XVI ст.), невільники жили гірше від собак. Рабство тривало різний час — бувало, що й досмертно, але є відомості, що в певний період тривало лише 6 років, пізніше невільників відпускали на волю, але без права покидати країну.

Велика кількість невільників-українців спричинила значні зміни в Криму в антропологічному, демографічному, а навіть культурно-релігійному відношеннях.

Перевага українських жінок у гаремах та їх існування в ролі наложниць довели до виникнення великого прошарку мішаного населення, так званих тумів. Дітей-метисів також можна було продавати, але, так чи інакше, такий процес довів до антропологічних змін, помітних ще донедавна. Татари з аристократичних родів, мешканці міст поступово втрачали ознаки монгольської та туранської рас, чимраз більше наближаючись до расових типів, характерних для українців. (Такі спостереження зробив в кінці XIX — на початку XX ст. А. Кримський; такі спостереження робив і я сам у 50-х рр. XX століття, перебуваючи в середовищі, де були репресовані кримські татари як із степової, так і з гірської та побережної частин Криму).

В етнодемографічному плані проживання величезної кількості українського — хоча й підневільного — населення в Криму призвело до того, що в другій половині XVII ст. українці стали основним населенням Криму. Це можна статистично довести щодо Кримського ханства — це можна припускати щодо турецької частини (кафського еялету) Криму. (При цій нагоді я хочу застерегти від дуже поширеної в наш час помилки, коли Крим у минулому розглядають як одну політичну цілість — Кримське ханство. Насправді, Крим поділявся на дві майже рівнозначні — за кількістю населення — частини: Кримське ханство зі столицею в Бахчисараї і портом у Гезлеве, сучасній Євпаторії, та турецьку провінцію — еялет з центром у Кафі. До складу провінції входило ціле південне побережжя півострова з такими містами як Ак-Яр, тепер Севастополь, Балаклава, Мангуп, Алупка, Ялта, Алушта, Судак, Керч, Єні-Кале). Згідно з переписом населення Кримського ханства 1666—1667 рр. (його дані записав у своїх мемуарах турецький мандрівник Евлія Челебі) на 187 тисяч кримських татар і 20 тисяч вільних представників інших національностей (вірмени, греки, євреї, караїми) припадало 920 тисяч невільників, в основному, для даного часу, українців. Іншими словами, близько чотирьох п'ятих населення Кримського ханства були українці. Аналогічним було становище і в турецькій частині Криму. Ще іншими словами — в абсолютних числах у другій половині XVII ст. в Криму було більше українців, ніж тепер.

З етнодемографічного погляду про український Крим можна говорити вже з другої половини XVII ст. Про антропологічні наслідки я вже згадував. Були й культурно-ідеологічні. Евлія Челебі згадує, що в Акмечеті (сучасному Сімферополі) були дервіші, мусульманські ченці, які розповідали йому про Марію, матір «пророка козаків» Ісуса. Очевидно, такі розмови мали дуже мало

спільного з ортодоксальним ісламом, для якого жінка просто не має душі.

Хоча побоювання бунтів рабів, здається, існували в тогочасному кримському суспільстві, до таких вибухів не дійшло. Не доходило не лише тому, що основна маса невільників (крім тих, які пішли шляхом добровільної ісламізації та тюркізації — це робило потурнаків негайно вільними) була дуже сильно пригноблена, їх часто довго тримали в кайданах, але й тому, що також для тих, які не відцуралися — в першому поколінні — свого народу і своєї віри шлях повернення в Україну або до об'єднання з нею практично майже завжди був закритий.

Хоч би як підходити до проблеми чотирьох п'ятих українського населення Криму в другій половині XVII ст., навіть враховуючи його обмежені можливості репродукції в кримських умовах, то, виходячи з етносоціологічної точки зору, майже не підлягає сумніву, що через деякий час українці, колишні невільники, разом з тумами-метисами мали б утворити якусь окрему етнічну спільноту зі збереженими українськими фізичними та духовними прикметами, з бажанням встановити контакти зі своєю батьківщиною — Україною. Політичні обставини були дуже мінливі й були періоди, як раніше за гетьмана Богдана Хмельницького, а пізніше за гетьмана Петра Дорошенка, коли відносини України з Кримом були більш-менш нормальними і коли до сформування такої спільності з вимушених емігрантів та їх нащадків могло дійти.

Літопис Самійла Величка під 1675 р. розповідає такий епізод: Іван Сірко під час одного з наїздів на Крим вивів з тої невеликої частини сім тисяч невільників та колишніх невільників-українців для повернення в Україну. По дорозі на Запоріжжя Сірко влаштував підступну «перевірку» виведених людей — три тисячі з них (серед них також туми) зголосилося, що вони повернуться в Крим, бо там «міють уже свої осідлиська і господарства і для того там лучше себі желають жити, нежелі в Русі, нічого своєю неімущи». У відповідь на таку відверту заяву Сірко наказав спершу їх відпустити, а потім усіх вирізати (С. Величко. Летопись событий в Югозападной России в XVII в. — Т. 2. — К., 1851. — С. 376—377). Можна собі уявити, який відгомін мав такий вчинок в українському середовищі Криму. Опинившись між молотом і ковадлом, українці Криму — ті, яким вдалося стати вільними і здобути «свої осідлиська і господарства», поповнили ряди ісламізованих і тюркізованих, поступово розчинившись у панівних — турецькій та кримськотатарській націях.

Грубо, але відверто кажучи — шанс українізації Криму, хоча б часткової, було втрачено одним махом зусиллями самих українців.

У XVIII ст. кількість рацій на Україну значно зменшилася — помітно зменшилася питома вага українських невільників чи колишніх невільників. Шляхи повернення в Україну відкривалися рідко; становище ж рабів, навіть звільнених, далі залишалось дуже важким. Слова сучасника (Б. Хмелевського) з другої половини XVIII ст.: «...старі ходять від хати до хати старцюючи, часто вмирають по вулицях від голоду. Невільникам часто кажуть женитися і в цей спосіб шлях до волі їх загороджено і дітей їх продають або бусурманять» (B. Chmielewski. Nowe Ateny albo Akademia wszelakiey scyencyi petna... Ч. 4. — Львів, 1765. — С. 427).

У зв'язку зі зменшенням кількості рабів та з великим попитом на робочу силу в Криму, вже з середини XVIII ст. там з'являються вільнонаймані українські селяни, як на сезонних роботах, так і на постійно. Часто це були вихідці з так званої Ханської України, тобто Єдисану (території між Дніпром, Бугом та Дністром), в якому від середини XVIII ст. чимраз густіше виникали українські села спершу з утікачів з Правобережжя, де панувало жорстоке польське кріпацьке гноблення. Постійно до Криму заглядають, вже цілком мирно, січовики з Січей, розташованих на татарській і турецькій територіях — з Олешківської Січі, зі Слободзеї. До Криму потрапляли також політичні емігранти з мазепинців та прихильників гетьмана Пилипа Орлика, який орієнтувався, без великих, зрештою, досягнень, на турецьких султанів. Зростала кількість українських купців-чумаків, що сезонно навідувалися в Крим зі своїми валками.

З остаточним захопленням Криму Російською імперією (після ліквідації Кримського ханства у 1783 р.) до Криму напливає чимраз більше українського селянства. Це або кріпаки, яких російські землевласники спроваджують у Крим, де поміщики отримували чи купували великі земельні наділи, або втікачі від кріпацтва, яким напівлегальним шляхом вдавалося прорватися на Крим і там пустити коріння на землях, залишених кримськими татарами. Крим пережив дві велетенські хвилі татарської еміграції до Добруджі та до Туреччини. Першу – в кінці XVIII ст., другу – після Кримської війни (міграція 1860–1861 рр.), коли різко посилилося переслідування татар, звинувачених російською адміністрацією у зраді на користь Туреччини. Ще на початку XIX ст. (у 1802 р.) козаки-українці та поміщицькі селяни – правда, в невеликій, але вже статистично відчутній кількості – були в Акмечеті (тепер Сімферополь), Карасубазарі (Білогірськ), Бахчисараї, Гезлеве (Євпаторії), Кафі (Феодосії), Керчі, Мангупі, їх селили також окремими слободами (Підгородна, Ізюмська, наприклад). Кількість селян – та й українських поміщиків (зокрема з Полтавщини) – різко збільшилися напередодні та після закінчення Кримської війни. У 1856 р. в Крим масово втікають кріпаки-селяни Верхньодніпровського, Катеринославського повітів, потім також інших повітів Херсонської, Харківської, Полтавської, Чернігівської, Курської губерній. На дорогах ставили військові застави, що зводили справжні бої (було чимало вбитих) з селянами, які рушали в Крим селами, повними сім'ями, з усіма пожитками. Ця міграція відбувалася внаслідок поширення чуток, що в Криму, в зруйнованих містах, прописуватимуть також втікачів з України. І хоча основну масу селян-кріпаків завернули додому, частині вдалося прорватися в Крим, де вони, зрештою, могли розраховувати на допомогу земляків, які закріпилися в Криму раніше. Вже у 1855 р. більшість міського населення в Сімферополі були українці (це я цитую тогочасних російських авторів Корабльова і Сірякова, які у 1855 р. видали в Петербурзі путівник «Крым с Севастополем, Балаклавою и другими его городами»). Відомості про сімферопольський некрополь XVIII ст., опубліковані па початку XX ст. кримським українським істориком А. Маркевичем, підтверджують ці дані антропонімічним матеріалом. Описуючи севастопольський ринок кінця XIX ст., російський письменник К. Станюкович писав, що мова на ньому «звучала мягким тоном малороссийского акцента» (оповідання «Втеча», події 60-х рр. XIX ст.). Подібних спостережень, що говорять про сильну українську стихію в Криму XIX ст., є багато. Поки що не вдається всі ці відомості підтвердити статистично, бо, як відомо, російська статистика практично не відрізняла малоросів від великоросів, а в тих нечисленних випадках, коли це робила, дані були явно фальсифіковані. Вже в кінці XIX ст. з українського кримського середовища почали виходити громадсько-політичні та культурні діячі. Одним з найвидатніших був Іван Липа, що народився в Керчі у 1865 р., письменник, видавець, політичний діяч, співавтор програми «Братства тарасівців» (1893 р.), яке слушно чи неслушно вважають першою східноукраїнською організацією націоналістичного напряму. Видатного українського історика-кримознавця кінця XIX ст. Арсенія Маркевича я тільки що згадував. Про організоване українське суспільно-політичне життя в Криму до часів революції 1905–1907 рр. однак не могло бути мови – принаймні досі не вдалося знайти переконливих підтверджень його існування. Утиски царату були надто сильні; в таких умовах український національний рух в Криму, навіть у суто культурному плані, розвиватися не міг.

Становище помітно змінюється під час та після революції 1905–1907 рр. Українське суспільно-політичне і культурне життя (правда, далі неофіційне, напівлегальне) концентрується у Сімферополі та Севастополі. У 1905–1906 рр. у Сімферополі виник гурток українських соціалістів-революціонерів; у Севастополі ще до 1905 р. було утворено гурток «Кобзар» на чолі з директором державної жіночої гімназії В'ячеславом Лещенком. У севастопольському гуртку основну роль грали офіцери-українці Чорноморського флоту. (Флот комплектувався переважно з українців – їх кількість у пері-

од між революціями 1905 та 1917 рр. сягала до 75%). Українці Криму отримали власну українську пресу — в сімферопольській газеті «Тавричанин» був постійний окремий відділ «Українцям».

Перед тим, як перейти до висвітлення питання про український національний рух в Криму 1917–1918 рр., яким я завершуватиму своє повідомлення, хочу коротко зупинитися на місці Криму в українській геополітичній структурі.

Інтеграція Криму з Україною розпочалась із моменту ліквідації Кримського ханства. Таврійська область, пізніше губернія, охоплювала до 1917 р. не лише півострів, але і три великі повіти сусідньої Степової України, заселені майже виключно українцями. Для півострова ці повіти відігравали роль сільськогосподарського тилу. Інтеграція здійснювалася не лише економічним, а й політично-адміністративним шляхом. З часу запровадження Новоросійського генерал-губернаторства (з 1797 р.) Крим взагалі опинився, сказати б, в «українському оточенні». До складу генерал-губернаторства увійшли, крім Таврійської, також Херсонська і Катеринославська губернії, в один час (до 1842 р.) ще й Кубань — область Чорноморського війська. Тому не було нічого дивного, що з моменту утворення Центральної Ради вона розглядала Крим як потенційно складову частину України. Згідно з ухвалами Українського національного конгресу 19 квітня 1917 р. було визначено норму представництва від Таврії — 3 члени Центральної Ради. Серед членів Центральної Ради був представник від кримських татар Ю. Дежур Журов. Центральна Рада призначила свого комісара для Таврії у Сімферополі. Як згадує у своїх спогадах Михайло Грушевський, на З'їзд народів колишньої Російської імперії, що проходив у Києві 8–16 вересня 1917 р., «...з Криму прибула особливо велика їх (мусульманського Криму. — *Я. Д.*) делегація, незвичайно горнулась до українського руху і викликала гаряче спочуття українців» (М. Грушевський. Спомини. — К, 1989. — № 11. — С. 140). 7 листопада 1917 р. у Києві було утворено Крайовий комітет для охорони революції на Україні, який поширив свою владу на дев'ять губерній, включаючи Таврійську (цікаво, що до цього комітету, підпорядкованого Центральній Раді, увійшли також представники російських більшовиків, визнаючи, таким чином, підпорядкування Криму Києву).

Великі зміни відбувалися у самому Криму. У Сімферополі після Лютневої революції відбулися збори української інтелігенції (понад 200 чоловік), на яких було утворено Сімферопольську українську громаду, її очолив викладач гімназії Клименко. У складі Залогової (гарнізонної) ради солдатських депутатів було утворено українську секцію для культурно-освітньої роботи. Виник Український військовий клуб ім. гетьмана П. Дорошенка (головою клубу став офіцер Мацько). 24 травня 1917 р. у Сімферополі відбулося величне Шевченківське свято, в якому взяли участь близько 15 тис. осіб, делегації з Феодосії, Севастополя, від Чорноморського флоту. Цього ж дня з українізованих частин Сімферопольського гарнізону (вони налічували 10 тис. чоловік на 30 тис. всієї залоги) було утворено Перший український сімферопольський полк імені гетьмана П. Дорошенка, що зайняв окрему казарму, вивісивши на ній синьо-жовтий прапор. Під час виборів до Сімферопольської міської ради 1917 р. українці висунули своїх кандидатів і провели до складу міської ради трьох радних-українців.

У Севастополі після Лютневої революції гурток «Кобзар» вийшов з підпілля. У березні 1917 р. він провів перші збори українських моряків. Почався рух за українізацію Чорноморського флоту. У квітні 1917 р., на других зборах було утворено Українську чорноморську громаду на чолі з В. Лещенком, про якого я вже згадував. Українська чорноморська громада мала свій центр у будинку Уніон-банку на головній вулиці Севастополя. У громаді працювали військова, просвітня, агітаційно-пропагандистська та господарська секції, в яких дуже активну участь брали вищі за рангом офіцери флоту. До кінця квітня українські корабельні ради або гуртки виникли майже на всіх кораблях флоту, в сухопутних частинах Севастопольської морської фортеці, в частинах морської авіації. У липні 1917 р. першим підняв український прапор міноносець «Завидний».

Після проголошення Української народної республіки III універсалом (19 листопада) майже половина кораблів флоту підняли українські прапори, у Севастополі відбувся військовий парад.

1917 р. у Криму починають виходити українські книжки. У Сімферополі виникло українське видавництво «Атос», що видало, між іншим, драматичний твір — комедію В. Товстоноса «Товариш Пролітайло»; у Феодосії було надруковано брошуру П. Нечипоренка «Про стародавню Русь». У наступному, 1918 р., в Сімферополі побачили світ «Пісні та вірші» Д. Ткаченка. Українських видань у Криму в цей час було більше.

Весь український громадсько-політичний, військовий та культурний рух натрапляв на страшну протидію російських шовіністичних кіл та зрусифікованої верхівки деяких національних меншостей. З іншого боку, він користувався підтримкою кримських татар, білорусів, грузинів. При українській допомозі дійшло до утворення в Сімферополі татарського куреня під командуванням поручика Ібрагімова.

Як відомо, в кінці грудня 1917 р. — на початку січня 1918 р. більшовицькі заколотники почали захоплювати територію Криму, зміцнюючи своє панування жорстоким терором, який коштував життя десяткам тисяч невинних людей. Жертвами терору стали також українські громадські та культурні діячі.

Хоча Центральна Рада в перші місяці своєї діяльності займала не завжди послідовну позицію, в остаточному результаті вона не відмовилася від цієї території та від Чорноморського флоту. 22 грудня 1917 р. в Києві було утворено Генеральний секретаріат морських справ, перетворений 1 березня 1918 р. на Морське міністерство. Ще раніше, 14 січня 1918 р. колишній російський Чорноморський воєнний флот, а також торговельний флот було проголошено флотами Української народної республіки. У квітні 1918 р. Центральна Рада устами міністра закордонних справ оголосила, що Крим становить частину України. В середині квітня 1918 р. військова кримська група полковника Павла Болбочана (виділена з Запорозького корпусу генерала Натієва) почала наступати на червоний Крим. 20 квітня група прорвала більшовицький фронт на Сиваші, 22 квітня зайняла Джанкой, 25 квітня — Сімферополь, поваливши там владу Раднаркому Кримської радянської республіки і захопивши в полон Штаб оборони республіки. Цього самого дня Гордієнківський кінний полк зайняв Бахчисарай. 29 квітня Чорноморський флот у складі 3 бригад лінійних кораблів, 1 бригади крейсерів, 1 бригади гідрокрейсерів, дивізії міноносців і 22 підводних човнів підняв український прапор.

Однак під натиском німців, що почали окупувати Крим, українські війська були змушені вийти з Криму.

Гетьманський уряд, незважаючи на свою велику залежність від німецької військової влади, не думав відмовлятися від Криму. В такому дусі діяли представники Української держави в Криму — контр-адмірали Михайло Остроградський-Апостол (травень—червень 1918 р.) та В'ячеслав Ключковський (з червня 1918 р.). У липні 1918 р. у Києві було утворено Комітет Степової України з завданням підготувати інтеграцію Криму. Місцевий кримський уряд, що також опирався на німецьку збройну силу (уряд ген. Сулеймана Сулькевича, білоруського татарина за походженням), проводив різко антиукраїнську політику, намагаючись захопити ті три повіти континентальної України, які раніше входили до складу Таврійської губернії. Після митної війни та фактичної блокади, проведених з українського боку, С. Сулькевич змушений був капітулювати. Внаслідок українсько-кримських переговорів у Києві (вересень 1918 р.) було опрацьовано прелімінарний договір про входження Криму до складу Української держави зі збереженням внутрішньої автономії, територіальної армії, власної адміністрації, зі статс-секретарем для справ Криму в кабінеті міністрів України. 11 листопада 1918 р. німці передали залишки Чорноморського флоту (1 лінійний корабель, 1 гідрокрейсер, 7 міноносців) Україні. 16 листопада в Криму, за погодженням з українською стороною, було утворено новий уряд на чолі з караїмом Соломоном Кримом.

Дальші події в Україні та Криму зруйнували ті політичні й економічні зв'язки, які починали встановлюватися і зміцнюватися. Вони позначились трагічно також на становищі

українців Криму. На Крим насувалися нові хвилі білого та червоного терору...

Недаремно я зупинився докладніше на подіях 1917—1918 рр. Мені здається, що тут відчутні деякі аналогії з подіями в сучасному Криму. Можливо, вивчення цих подібностей допоможе в боротьбі за рівноправність українського населення Криму, кількість якого досягне незабаром 1 млн. чоловік.

Завершуючи своє повідомлення, постараюся відповісти, хоча б частково, на питання, скільки, все ж таки, могло бути українців у Криму напередодні революції 1917 р. Про фальсифікаторство російської дореволюційної статистики я вже згадував — та фальсифікаторська лінія щодо статистики Криму продовжувалася також у радянський час. Спробую застосувати метод ретроспекції, виходячи з даних перепису 1926 р. За офіційними даними цього перепису, в Криму на 714 тис. населення мешкала 301 тис. росіян (42%), 77 тис. українців (близько 11%), 179 тис. татар (25%). Відомо, однак, як з Криму, так і з інших регіонів тогочасної РРФСР, що кількість українців та білорусів у 1926 р. на суміжних з Україною та Білорусією територіях штучно сильно применшували. Корективи, внесені демографічною статистикою, припускають, що в Криму в цей час мешкала приблизно однакова кількість росіян та українців — по 180—200 тис. чоловік (тобто, приблизно по 26 %). Треба думати, що співвідношення національностей Криму не дуже змінилося протягом першої Світової війни і так званої громадянської війни. У 1913 р. в Криму мешкало близько 730 тис. осіб; якщо вважати, що й тоді українців було яких 26 %, то загальна їх кількість становила біля 190 тис. Очевидно, що ці підрахунки потребують перевірки (якщо вона можлива), але мені здається, що цифри відповідають тогочасним реаліям.

Які можна зробити висновки з того, що я говорив про етнічну, а частково й політичну історію українців Криму так званого дорадянського періоду?

По-перше, починаючи з періоду існування давньої Київської держави та ще й раніше мешканцями Криму завжди були українці та їх безпосередні предки руси.

По-друге, у XVII ст. в Криму склалася така етнодемографічна ситуація, що українців на півострові було у 3—4 рази більше від кримських татар і турків. Невміння тогочасної української сторони будувати відносини з Кримом на реалістичних підставах, а також байдужість до долі українців-невільників та колишніх невільників стали основною причиною того, що в Криму ще тоді не сформувалася багаточисельна за складом українська спільнота. Цей висновок має цілком актуальне політологічне значення для нашого часу. Непродумане ставлення до російськомовних прошарків українського населення може не лише закрити шлях до їх — та їхніх дітей — повернення в лоно української нації, а й перетворити цю етнолінгвістичну групу в байдужу або й ворожу до українства. «Caveant consules ne quid res publica detrimenti capiat», — говорив колись Цицерон. Тому хай справді «пильнують консули, щоб республіка не зазнала якоїсь шкоди».

По-третє, національні переслідування з боку російської адміністрації та шовіністичних кіл російського суспільства в Криму стали причиною денаціоналізації основної маси українського населення Криму. Однак, незважаючи на це національне гноблення, сприятливі обставини революційних років 1917—1918 довели до спалаху національної свідомості і культурного руху серед українців Криму, для придушення якого було застосовано засоби червоного і білого терору.

І, врешті, останній висновок: історія українців Криму як важлива і незвичайно актуальна дослідницька проблема вимагає поглибленого вивчення в наш час. Такі дослідження можуть допомогти зламати не лише панівні зафальшовані стереотипи, а й зруйнувати ті перешкоди, які стоять сьогодні на шляху українського національного відродження Криму, на шляху, де вже справді шануватимуть як права людини, так і права народів та націй. Також української нації в Криму.

ЕТНОГРАФІЧНІ МУЗЕЇ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Людмила БУЛГАКОВА, Ірина ГОРБАНЬ

Серед різноманітних культурно-освітніх установ, які пропагують культурні надбання народів, виняткове місце належить етнографічним музеям. Упродовж останніх років спостерігається тенденція до зростання їх ролі у системі сучасних засобів поширення етнокультурної інформації та популяризації культурної спадщини.

Провідні тенденції розвитку етнографічного музейництва, основні напрямки його діяльності та перспективи подальшої праці стали предметом обговорення на Міжнародній конференції "Етнографічні музеї Східної і Центральної Європи — вибори і шанси на початку XXI століття", яка відбулася 14—16 червня 2001 р. в столиці Угорщини. Її організував Будапештський Етнографічний музей — один із найстаріших і найбільших музейних осередків такого типу в Європі.

До участі в конференції було запрошено музеологів з багатьох країн Європи — Болгарії, Польщі, Словенії, Хорватії, Естонії, Румунії, Югославії, України, Австрії та Німеччини. Прологом до роботи стало знайомство з постійнодіючою експозицією Будапештського музею та екскурсія виставкою "Види часу", що дало змогу ближче познайомитися з методикою експозиційної роботи.

На відкритті конференції з коротким вступним словом виступив директор Етнографічного музею (м. Будапешт) Жолтан Фейош, який наголосив на важливості таких заходів і на великій значимості обміну інформацією між учасниками. Пан Фейош закликав до продуктивного діалогу між музеологами європейського Заходу і все ще існуючого європейського Сходу. Одначе такий діалог, на його думку, має враховувати зумовленість стану музейної справи в кожній країні культурними та історичними обставинами, за яких вона сформувалася. Учасників конференції привітала Голова угорського комітету музеологів і Департаменту Міністерства угорської національної культурної спадщини Ержбет Шентпетері Кочіан, яка наголосила на актуальності проведення таких конференцій і побажала учасникам плідної праці.

Протягом двох днів напруженої роботи було виголошено і обговорено 19 доповідей, у яких розкривалися численні аспекти проблем, задекларованих у програмі конференції.

Один з наймолодших етнографічних музеїв Європи — Музей Європейських Культур у Берліні. Він був створений у 1999 р. в результаті об'єднання Музею німецького фольклору та Європейського департаменту Берлінського етнографічного музею. З передумовами створення Музею та перспективами реалізації цього проекту ознайомив учасників конференції його директор Конрад Ваня, який супроводжував свій виступ демонстрацією слайдів виставки "Культурні контакти в Європі: Чарівність образу".

У кінці XX — на початку XXI ст. надзвичайно гостро постала проблема міжетнічних взаємин. Одним із шляхів її розв'язання є знайомство з історією та культурною спадщиною меншин. Досвідом Болгарського національного етнографічного музею в організації показу культури етнічних груп, які проживають у Болгарії, поділилась Мірелла Дечева. Понад 120 років політика щодо національних меншин у Болгарії була досить суперечливою, і щоразу це пов'язано із зміною уряду. Тому результати цієї політики не задовольняли ані болгар, ані самі меншини. З іншого боку, співіснування різних культур в їх щоденному житті створило так звану "болгарську модель", яка, не зважаючи на деякі політичні нюанси, донедавна мала успіх. Але за перехідний період (після 1989 р.) Болгарія стала перед новою етнокультурною ситуацією, яку спричинила економічна криза. З огляду на це, Етнографічний музей у Софії запропонував програму для знайомства із способом життя і культурою етнічних груп, які проживають на території Болгарії — рома/циган (1995), єврейської спільноти (1998), вірмен (2000—2001) та каракачанців (2001). Основою програми є розуміння того, що колекції Національного етнографічного музею дають реальну можливість вивчення й аналізу ситуації в минулому і сучасної та накреслення перспективного шляху до успішного діалогу. Пам'ятаючи про обмеження етнографічних виставок, автори проекту розраховують на розуміння, яке веде до терпимості і взаємної поваги.

Спільна доповідь Ірени Кершіч, Бояни Рогель Шкафар, Полони Скетей та Яни Жагар зі Словенського етнографічного музею (м. Любляни), яку виголосила Нена Жідов, стосувалася проблеми критеріїв відбору та стратегії колекціонування предметів матеріальної культури та їх етнологічної інтерпретації. Колекції, які могли б репрезентувати культуру XX ст., на сьогодні недостатні і несистематичні. Цьому можна знайти чимало пояснень. Насамперед те, що надзвичайно важко отримати свідчення якогось явища, задокументувати його і ще важче вибрати необхідне з великої кількості об'єктів і їх користувачів. Ще однією причиною є невизначеність відповідних критеріїв та несистематичне збирання експонатів. У сучасному суспільстві, на думку дослідників, найбільше шансів має така стратегія відбору, яка ґрунтується на кількох критеріях. Вони, в свою чергу, мають базуватися на знанні способу виробництва предмета та попиту на нього у користувачів. Наступне питання: чи було його виготовлено в широкому масштабі? Чи він універсальний? Наскільки він типовий, специфічний, серійний чи творчий? Такі критерії і така стратегія можуть застосовуватися для збирання предметів різного характеру. Завершуючи свій виступ, Нена Жідов наголосила, що в музеї мають зберігатися тільки оригінальні предмети, а копії і дублікати можуть використовуватися лише як ілюстративний матеріал. Тільки оригінальні експонати дають повний діапазон інформації, яку ми зможемо зрозуміти і надати іншим.

Саша Срекович розглянув економічну ситуацію в Етнографічному музеї міста Бєлграда, що змушений пристосовувати фінансову стратегію до перехідного періоду, впродовж якого виділення коштів на культурні заходи різко знизилося. Це призвело до того, що Музей не може (у розумінні технологій) іти в ногу із сучасними тенденціями європейських закладів. Разом з тим, Музей намагається стати активним інформативним, науковим, художнім і освітнім центром, що підвищує його відповідальність перед суспільством. Все це вимагає більшої гнучкості управління та розвитку комерційної діяльності на некомерційній основі, певні види якої Саша Срекович висвітлив у своєму виступі.

Надежда Тенева, директор Болгарського національного етнографічного музею у Софії, торкнулася проблеми етнографічних виставок як засобу самопізнання і ознайомлення із системою цінностей інших етносів. Вона наголосила на тому, що об'єкти матеріальної культури і мистецтва відображають характер кожної нації, тобто її духовний світ на певному етапі розвитку. Н. Тенева розповіла про різні типи виставок, які організовує Болгарський національний етнографічний музей. Це насамперед виставки, присвячені традиційному життю болгар середини XIX і XX ст., їх звичаям, обрядам і віруванням. Інший тип виставок знайомить із працею болгарських ремісників і виробами випряденими, виплетеними і витканими болгарськими жінками. Ще один тип виставок представляє життя етнічних груп, які населяють Болгарію, а також болгарських спільнот за межами держави. Н. Тенева порушила питання про фінансування цих виставок у період переходу до ринкової економіки і наголосила на важливості взаємодопомоги між європейськими музеями.

Етнографічні музеї, на відміну від музеївскансенів, не можуть запропонувати масових заходів під відкритим небом, які приваблюють велику аудиторію та засоби масової інформації, їх перевага полягає в різноманітності виставок, не обмежених одним регіоном, країною чи континентом. Це дає великі можливості для реалізації різноманітних освітніх проектів. З цим видом діяльності Краківського етнографічного музею ознайомив учасників конференції Гжегож Графф. Упродовж останніх років Музей організовує заняття, присвячені традиційній народній культурі Краківського регіону, для учнів початкової і середньої шкіл. Пропозиція виникла дуже своєчасно, коли до шкільної програми включили предмети, які вивчають традиції і регіональну культурну спадщину. Школи швидко оцінили заняття, що їх проводять професіонали. Крім того, контакт з оригінальними музейними експонатами сприяє посиленню інтересу і допитливості учнів. Секрет успіху полягає також у мистецтві передачі інформації доступним для віку учнів способом. На початку кожного навчального року спеціальні рекламні програмки з повідомленням про нові тимчасові виставки надсилаються в усі школи. Мета Музею — супроводжувати кожну виставку заняттям; їх тематика надзвичайно різноманітна — це заняття присвячені народній школі, побуту мешканців Кракова першої половини XX ст. та побуту го-

рян у Татрах у кінці XIX – на початку XX ст., знайомство з традиційними обрядами і звичаями польського села кінця XIX століття. Великою популярністю користуються також заняття, присвячені американській, азійській і африканській культурам. За півтори години зустрічі співробітник Музею демонструє багато предметів та інструментів, проте найбільший інтерес викликають речі, які давно вийшли з ужитку.

Про стратегію музейного колекціонування та проблеми збереження експонатів в Естонському національному музеї (Тарту) повідомила Улле Вахар, яка проілюструвала свою розповідь цікавими фотографіями. Ці ж питання порушувалися у виступі Гьорга Балаша, який окреслив основні методи керівництва та збереження експонатів у Будапештському етнографічному музеї.

Симона Мунтену, директор Етнографічного музею Трансільванії, ознайомила з історією формування збірок фактично першого в Румунії етнографічного музею та джерелами їх поповнення. Численні колекції Музею – ікон на склі, саксонських пальт з овечої шкіри, сорочок, речей угорського походження тощо – надзвичайно цінний і важливий матеріал для наукових досліджень. Тому першочерговим завданням співробітників є видання каталогів, які сприятимуть популяризації музейних колекцій.

Висвітленню ролі та місця етнографічних експозицій у музейній мережі України була присвячена доповідь Людмили Булгакової (Львів). Незважаючи на низку соціально-економічних проблем у державі, Україна ввійшла у XXI ст. з розвинутою системою державних музейних закладів, які у своїй структурі мають етнографічні експозиції. Здебільшого це музеї історико-краєзнавчого профілю, що діють у кожному історико-етнографічному регіоні України. Основне їх завдання – через предмети побуту, знаряддя праці, одяг, ритуальні атрибути відтворити регіональний колорит традиційно-побутової культури українців. Сьогодні нараховується понад 150 таких музеїв, а це майже втричі більше, ніж було на початку XX століття. Створення розгалуженої музейної мережі та запровадження широкої системи державних заходів, спрямованих на виявлення та охорону пам'яток культури українського народу, помітно розширили масштаби етнографічних експозицій музеїв іншого профілю. Особливе місце у цьому належить меморіальним музеям, де, окрім предметного споглядання, існує ще й світ відчутніший, створений письменником, композитором, вченим, громадським діячем – громадянином України. Меморіальні музеї-садиби зовні споріднені з архітектурними музеями. Однак внутрішнє предметно-культурне середовище експозиції є виявом власне українського менталітету, його відчутним моментом. В Україні багата традиція народних промислів та ремесел. Збереглися і виробничі споруди. Багато з них сьогодні музеєфіковані. Концепція цих і подібних до них музеїв передбачає створення осередків з багатоцільовими функціями, що сприяють відродженню традиційного досвіду виробничої діяльності українців. Музеї-скансени – найраціональніша і дієва форма комплексного показу пам'яток народної архітектури, ужиткових предметів і знарядь праці у природному середовищі. За останні сорок років створено близько десяти регіональних музеїв-скансенів. Нині значимість особистості колекціонера та його збиральницької діяльності знову усвідомлюється і визнається суспільством як форма громадської культурної роботи. Свідчення тому – створення Музею етнографічної колекції художника Івана Гончара у Києві. Колекція з-понад 8 000 експонатів вагомо розширила мережу державних музеїв. На провідну наукову установу України перетворився і Музей етнографії та художнього промислу у Львові, якому 11 червня 2001 р. минуло 50 років з часу заснування. Нині Музей є відділом Інституту народознавства НАН України і виконує почесну місію не лише популяризації, а й розвитку етнографічної науки. Л. Булгакова наголосила, що саме музеї етнографічного спрямування покликані допомагати успішному розв'язанню найболючіших і найскладніших проблем суспільства, пов'язаних з відродженням духовності українського народу, передачею етнокультурного і соціального досвіду, історичних надбань і традицій виховання молодого покоління.

Франц Грісхофер розповів про Австрійський музей народного мистецтва у Відні, заснований 1895 року як Музей народів (Етнографічний Музей), та його багаті етнографічні колекції. Серед них чимало експонатів, які представляють традиційну культуру тих країн, що раніше входили до Австрійської частини Австро-Угорської монархії. З 1918 р. ці колекції майже не поповнювалися, оскільки внаслі-

док різних, насамперед політичних, причин було втрачено контакти з сусідніми східними та південно-східними країнами. Нині Музей розвиває нові підходи і нові проекти, одним з яких є "Етнографія без кордонів". Ф. Грісхофер проінформував учасників конференції про реалізацію цього проекту і його перспективи.

Дамодар Фрлан, директор Загребського етнографічного музею, познайомив присутніх з історією, збірками та колекційною політикою етнографічних музеїв Хорватії. Він зауважив, що останнім часом в їхній практиці почали з'являтися різні підходи, результатом чого стали цікаві виставки і нова стратегія колекціонування. Для сучасного стану хорватського етнографічного музейництва характерне пожвавлення співпраці з установами як у Хорватії, так і за її межами, що дає змогу відкривати інші культури й сприяє професійній взаємодопомозі між музеями.

Чимало цікавих питань порушила у своєму виступі Весна Мар'яновіч (Етнографічний музей, м. Белград). Вона розповіла про етнографічні колекції сербських музеїв, які є свідками тривалого співіснування в Сербії різних культур і складають скарбницю не тільки того регіону, в якому розташовані, а європейської культури загалом. Розглядаючи перспективи розвитку етнографічних музеїв у XXI ст., В. Мар'яновіч наголосила на тому, що вони мають вийти за традиційні рамки, тишу ексклюзивності, статичні виставки й стереотипні дії і стати культурними центрами, де стираються чіткі грані між театром, кіно, анімацією, сценографією, науковими досягненнями, новими технологіями і природнім середовищем. Мультидисциплінарний підхід до вивчення власної культури серед інших означає, на її думку, не тільки те, що колекції мають представлятися як кодекс визнання ідентичності однієї культури, а й як символи-компоненти розвитку культури всього людства.

Анджей Ратай (Етнографічний музей, м. Краків) подав коротку історію етнографічних музеїв у Польщі та познайомив з політичними й ідеологічними основами їх розвитку. Він виділив деякі особливості сучасної ситуації — юридичні проблеми, стосунки з іншими закладами й організаціями. На прикладі Етнографічного музею у Кракові А. Ратай проаналізував їх схожість з іншими етнографічними музеями східно- та центральноєвропейських країн і на основі цього вніс пропозиції щодо співпраці з ними.

Характеристика ситуації, яка склалася в етнографічних музеях Румунії, прозвучала у виступі Магдалени Молнар (Бухарест). На початку XXI ст. у багатьох румунських селах ще активно побутує традиційна культура. З цього погляду етнографічні музеї в Румунії перебувають у кращій ситуації, ніж музеї інших європейських країн, де вже впродовж століття переважає міська культура. Проте всі румунські музеї нині стикаються з проблемою фінансового дефіциту, що позначається на їх діяльності. Лише 10% від загального числа використовують у виставковій роботі інформаційні системи, а з-поміж етнографічних музеїв — тільки комплекс АСТРА в Сібіу. Крім фінансової проблеми, ця ситуація має й іншу причину — це ментальність деяких музейних працівників, не зацікавлених у запровадженні сучасних методів розвитку. У Румунії конкуренти музеїв (Інтернет, візуальні виставки, каталоги тощо) не такі сильні, як у країнах Західної Європи. Та не зважаючи на це, у музеях відвідувачів небагато. Тому надзвичайно актуальним видається запровадження певних змін в організаційній стратегії. Разом з тим слід пам'ятати і про поповнення колекцій, адже без цього не можна зробити сучасних і привабливих виставок.

Светлана Мітровіч присвятила свій виступ ювілею Етнографічного музею у Белграді. За свою столітню історію він пережив дві світові війни, зміну соціальної системи і розпад колишньої Югославії, і, таким чином, перейшов від заперечення національної культури до її піднесення в 90-х роках XX століття. Це засвідчує, що музеї, як і культура взагалі, мають звільнитися від політики, стати незалежними. Светлана Мітровіч висловила сподівання, що після багатьох років ізоляції Музей активно налагоджуватиме співробітництво з іншими європейськими установами.

Концепція музею, як і його функції в суспільстві, протягом останнього часу зазнала помітних змін. Розглядаючи сучасну стратегію етнографічних музеїв, Елена Барбулеску (Клуй, Румунія) зазначила, що їй належить бути довгостроковою і базуватись в основному на програмах, а не на простому показові експонатів, як було раніше.

Ірина Горбань (Музей етнографії і художнього промислу у Львові) розповіла про внесок співробітників музеїв у розвиток етнографії та поширення етнокультурної інформації. Вона подала характеристику науково-дослідної тематики,

що розробляється музеями України, окреслила основні напрямки сучасних етнографічних досліджень та перспективи подальшої роботи.

Адіна Варгату познайомила учасників конференції з деякими аспектами політики музейного комплексу АСТРА в Сібіу. Його в 1950 р. закрили комуністи. Відродження Музею розпочалося у 1990 р., коли він відновив статус незалежної організації і зміг застосувати свою стратегію розвитку. Адіна Варгату ознайомила учасників конференції зі структурою, програмами і проектами музейного комплексу АСТРА, що був створений у 1905 р. як перший етнографічний музей традиційної культури румунського населення Трансільванії. Не заперечуючи основних функцій, музей орієнтується на збереження живого компонента традиційної культури.

Підсумував роботу конференції директор Будапештського етнографічного музею.

Учасники конференції сформулювали основні чинники, що сприятимуть ефективному функціонуванню етнографічних музеїв у XXI столітті. Це — поєднання глибокої відданості народним традиціям та культурі з сучасними методами збирання та найновішими методиками збереження й експонування етнографічних пам'яток, їх науковий аналіз, організаційна продуманість заходів та фаховість виконавців, тривка міжінституційна співпраця за умов належної державної (в першу чергу фінансової) підтримки та міжнародне партнерство і співробітництво. У прийнятій резолюції наголошувалося на актуальності конференції, її практичній значимості та необхідності подальшого діалогу для ефективного розв'язання проблем, пов'язаних із вивченням і збереженням культурної спадщини. Наступну міжнародну конференцію, присвячену проблемам етнографічного музейництва, вирішено провести у Відні.

Конференція "Етнографічні музеї Східної і Центральної Європи — вибори і шанси на початку XXI століття" відбулась на високому рівні, за що варто подякувати її організаторам. Хочеться сподіватися, що вона не тільки привернула увагу до важливості й актуальності проблем сучасного етнографічного музейництва, а й стала своєрідною відправною точкою подальших пошуків ефективних шляхів їх розв'язання.

Львів

ПРАПОРОНОСЕЦЬ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО СПІВУ У КИЄВІ
(До 75-річчя від дня народження Леопольда Ященка)

Михайло ГУЦЬ

Виповнюється 75 років від дня народження широко відомого в Україні і далеко за її межами засновника і керівника хору української народної пісні Леопольда Ященка. Він належить до когорти визначних діячів української культури, акумулював у собі ціле суцвіття талантів — глибокого науковця-фольклориста, прекрасного диригента, самобутнього композитора, неперевершеного музиканта, поета-лірика, задушевного співака і сопілкаря. Своєю невсипущою діяльністю Леопольд Ященко разом зі створеним ним славнозвісним етнографічним хором "Гомін" запалює в серцях вогонь любові до рідного краю, народу та його культури, до рідного слова, без якого немає нації як такої. Своїми піснями він нагадує сучасникам про давню і багату нашу культуру, в якій відбилися сумні й радісні сторінки історії українського народу, його незнищенний дух.

Це з уст хору "Гомін" уперше в Києві після багатьох десятиліть заборони 10 вересня 1989 року на першому Установчому з'їзді Народного Руху України в актовому залі Політехнічного інституту урочисто пролунав наш національний (а тепер і державний) гімн "Ще не вмерла Україна" — слова Павла Чубинського, музика Михайла Вербицького.

"Гомін" перший у Києві заспівав і гімн Миколи Лисенка на слова Олександра Кониського "Боже Великий, Єдиний" — твір, що його знають українці у цілому світі, а в нас, на Батьківщині, він довгі роки був заборонений. Так само і "Не пора, не пора" на слова Івана Франка і "За Україну" на слова Миколи Во-

роного, і "Ой у лузі червона калина" та багато інших, незаслужено забутих і заборонених стрілецьких і повстанських патріотичних пісень уперше виніс на майдани столиці хор "Гомін".

"Гомін" супроводжує всі патріотичні акції в Києві — святкування Дня Незалежності України, Дня Конституції України, з'їзди Народного Руху України, Спілки офіцерів України, Республіканської та Демократичної партій, товариства "Просвіта", "Меморіал", конгреси демократичних сил, політв'язнів та репресованих, всенародні віча, міжнародні та всеукраїнські наукові з'їзди та конференції, вечори пам'яті видатних українських культурних і політичних діячів.

Співали гомінчани на відкритті пам'ятних меморіальних знаків великим українцям — Павлові Чубинському, Дмитрові Загулу, Василеві Стусу, В'ячеславу Чорноволу, Олегу Ольжичу та іншим, на відкритті музеїв Івана Гончара, Олени Теліги...



Хор "Гомін" на місці поховання жертв тоталітарного режиму. Биківня. Фото 11 травня 2003 р.

Пісня — душа народу, його минуле, сучасне й майбутнє. Українські пісні, яких нараховується до півмільйона, за неповними даними дослідників, а також рідна мова — це код нашої нації. Адже уявлення про Україну немислиме без її пісні й мови, без могутнього голосу Тараса Шевченка, що якнайкраще втілив у своїй творчості рідне мелодійне слово, яке піднесло його до вершин світової культури і знову повернулося до народу, тепер уже в коштовній оправі, зігріте теплом щедрого серця великого сина України і опромінене генієм його думки.

Пригадаймо, як на початку XX ст. західний світ заново відкрив для себе Україну завдяки Українській республіканській хоровій капелі Олександра Кошиця, з якою він тріумфально, "наче якась величава, могутня хвиля краси й гармонії"[1], об'їхав Західну Європу та Північну й Південну Америку, і коли, за словами самого О. Кошиця, "Україну перед світом репрезентувала тільки одна та пісня"[2].

Ось одне з численних конкретних свідчень, як саме пісні хору О. Кошиця в ті важкі роки репрезентували Україну: "...Ми пізнали оригінальний артизм землі, майже нам не відомої, який прибув до нас, щоб нам наявно показати, чого може досягнути людський голос, витворюючи нові й такі чисті зворушення. Оцей людський гурток, що має голосові дисципліновані струни, спромігся мати такі успіхи, що примушував нас дрижати під час своїх концертів і пригадав також, що на цім Божім світі існує нація, якій ім'я Україна"[3], — писала бразилійська "Gazette de Noticias", що виходила в Ріо-де-Жанейро, від 27. IX. 1923 р.

Пізніше, у середині XX ст., поетичну Україну мешканці європейського та американського континентів пізнавали через знамениту капелу бандуристів Григорія Китастого, яка своїм співом та божественними мелодіями бандур, що вільно лилися від лицарського серця й до серця, формувала громадську думку про наш край та його духовне багатство.

З поодиноких співаків, що відкривали в першій половині XX ст. різним народам поетичну Україну, згадаємо славетну Соломію Крушельницьку, яка перед від'їздом за кордон здобувати високу освіту послухала доброї поради свого батька "...чесно виконувати свої обов'язки, вчитися і йти вперед та не забувати, що чим вище вона підніметься у своїй творчості, тим більше прославить добре ім'я народу, який дав їй частку свого таланту, свого вогню"[4]. І коли пізніше зайшла мова серед рідних і знайомих на чужині "...про рідний край, плани на майбутнє: як служить своєму народові, як сприяти тому, щоб він став у коло рівноправних народів світу", Соломія, як згадує сестра Олена Крушельницька-Охримович, відповіла: "Я — мистецтвом, співом". Білинський [Іван Білинський, українець, син подільського

поміщика, придворний аптекар єгипетського короля. — *М. Г.*]: "А я можу допомогти хіба що… грішми". Я мовчала і думала: "А я хіба тим, що берегтиму сестру, допомагатиму їй"[5].

Через українську пісню відкривала для себе Україну та її багату культуру відома канадська письменниця Флоренс Лайвсей, яка згодом про пісні, українських письменників і взагалі про Україну та її багату культуру із захопленням розповість своїм землякам і видасть у своєму перекладі в 1916 році збірку "Пісні України з русинськими віршами", "...якій судилося стати першою антологією українських пісень англійською мовою на американському континенті"[6].

Таких свідчень про захоплення нашою піснею можна навести сотні, а то й тисячі. Адже пісня — гордість і слава України, її велич і краса. У пісні — душа нашого народу, волелюбного, гордого й нескореного. Тож не випадково ця пісня, як магнітом, притягує до себе серця видатних митців світу. Згадаймо хоча б уславлених композиторів минулого — Л. Бетховена, К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Й. Брамса, П. Чайковського, Ф. Шопена, С. Монюшко, А. Дворжака, у творах яких вчуваємо мелодії українських пісень.

Із пісні виросли найвидатніші наші письменники — І. Котляревський, Т. Шевченко, Ю. Федькович, І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, М. Вороний, М. Рильський, В. Стус, Л. Костенко та багато інших.

Наша народна пісня, яка тепер вільно лунає у виконанні численних українських хорів (професійних і самодіяльних) в Україні і поза її межами, чи не найповніше знайшла свій вияв у етнографічному київському хорі "Гомін" Леопольда Ященка, який, вперше почувши українські пісні в їх природному середовищі, за його ж словами, "...відкрив для себе цілком новий світ і відчув себе часточкою свого народу"[7]. У 1969 році він створив унікальний хор, який має яскраво виражений національний характер за змістом (пісні тільки українські) і формою (зовнішнім виглядом) — вишиванки на артистах не фабрично-мальовані, як ми спостерігали раніше (а інколи ще й тепер бачимо) на сценах у багатьох хорових колективів, професійних і самодіяльних, а справжнісінькі, вишиті чи самими співачками, чи їх матерями, бабусями, або й ще прабабусями, що розмаїтими взорами і барвами з різних куточків України мальовничо переливаються у своєрідну симфонію кольорів, доповнюючи разом з народними строями мелодику пісні і заполонюючи зір глядача.

Ось що сказав з приводу цього вимогливий глядач, відомий мистецтвознавець Микола Кагарлицький, який неодноразово бував на концертах "Гомону": "Власне про костюми. Вони не просто традиційно національні, із бабусиних, материнських, або ж із власних скринь, а цінні ще й тим, що представляють майже всі етнографічні регіони України. Головним чином старовинні розкішні сорочки, керсетки, плахти, спідниці, фартухи в жінок, вишиванки в чоловіків — усе це вабить зір, створює піднесений настрій у залі. На головах молодиць і літніх жінок не побачиш віночків, а саме ними чомусь повелося репрезентувати перед усім цивілізованим світом "пісенну" Україну (то байдуже, що ті жінки давно вже бабусі, що за традицією віночки надівали лише дівчата на виданні, і то в святкові дні, йдучи до церкви!). Замість них у молодиць і літніх жінок на головах намітки з тонкого серпанку, барвисті тернові хустки, пов'язані в кожної по-своєму, красиво й до лиця. В дівчаток у косах вплетені стрічки й квіточки, а буває, що і в віночках виходять. Оці строї і головні убори створюють особливе звучання кольорів, які між собою не контрастують, а співживуть у гармонії за законами народної краси, як квіти на полотнах Катерини Білокур, радуючи зір і серце"[8].

Звичайно, велика заслуга в цьому етнографа-енциклопедиста, учасника "Гомону" Лідії Орел, дружини Л. Ященка, його вірної помічниці і порадниці, бо власне за її допомогою, як слушно наголошує М. Кагарлицький, "…в "Гомоні" пісня звучить не просто в мелодії й слові, а й у костюмах, позах, у рухах, жестах, в обрядовому дійстві, магії, до якої вдаються хористи, відроджуючи правічне й святе для нас, десятиліттями ганьблене і принижуване"[9].

Як учасник цього хору, хочу висловити деякі міркування про хор та його керівника, з яким мене єднає щаслива доля уже багато років, і недоля, бо нас обох свого часу звільнили з Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії Наук УРСР, де ми заповзято збирали, видавали і досліджували пісні нашого народу, записали і навіть зняли на кінострічку народне весілля в селі Іване-Пусте Борщівського району на Тернопільщині, запис якого був знищений немилосердною рукою "від культури".

Народився Леопольд Ященко в Києві 1928 року. Здобувши вищу музичну освіту в Київській консерваторії як музикознавець-фольклорист у 1954 році і закінчивши аспірантуру при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії Наук України, Л. Ященко з головою поринув у стихію народної пісні, яка вабила його давно. Тут він працював з 1957 по 1968 рік. У 1961 році захистив дисертацію "Українське народне багатоголосся", яку видав у 1968 році, опублікував ряд інших праць: "П. Демуцький" (1957), "Українські народні романси" (1961), "Буковинські народні пісні" (1963), куди переважно ввійшли пісні, записані нами в експедиціях 1959 року на Івано-Франківщині та Чернівеччині, багато інших. Його талановиті обробки народних пісень співало багато хорових колективів. Він працював як одержимий. Було багато творчих задумів. У 1958 році у Київському університеті ім. Т. Шевченка Володимир Нероденко створив фольклорно-етнографічний ансамбль "Веснянка". 31 грудня 1959 року "Веснянка" вперше (в кількості 40 осіб) у новеньких, щойно пошитих свитках, вийшла на вулиці Києва з колядками й щедрівками. Це була сенсація після багатьох років заборон і переслідувань. Колядували ми й біля міської ялинки, а з нами разом співав і Леопольд Ященко.



Хор "Гомін" на мітингу з нагоди вшанування пам'яті Тараса Шевченка. Київ. Фото 9 березня 2003 р.

У наступних роках уже створювалися в інших навчальних закладах і організаціях цілі ватаги колядників-щедрівників, які спочатку гуртувалися навколо "Веснянки", а згодом пішли самостійним шляхом. Л. Ященко завжди брав участь у новорічних щедруваннях, до яких приєднувалася і етнограф з нашого інституту Тамара Гірник. Він допомагав учасникам новорічних щедрувань добирати репертуар, організовувати нові ватаги, розучував з ними пісні, серед яких і ті, що записав по селах. То був час хрущовської "відлиги", коли в Києві розгорнув свою діяльність славнозвісний "Клуб творчої молоді", а на літературному обрії заявила себе блискуча когорта поетів-шістдесятників.

Але "відлига", на жаль, була короткочасною. Вже в 1965—1966 роках по Україні прокотилася хвиля обшуків і репресій над "інакодумцями", яких звинувачували в тому, що вони висловлювали власну думку з приводу тих чи інших політичних подій та літературно-мистецьких явищ. Це кваліфікувалося як "підривна" діяльність проти радянського ладу, за що людей звільняли з роботи, засилали в концтабори. 1966 року, коли я хоронив свого батька, звільнили з інституту мене, 1968 року — Л. Ященка, а ще через два-три роки науковців Василя Скрипку, Тамару Гірник, Юлія Шелеста.

Л. Ященка звільнили за те, що підписав (разом із дружиною) у квітні 1968 року колективного листа до радянського уряду з приводу закритих судових процесів у Москві, Ленінграді і Києві над "інакодумцями". В листі йшлося про порушення принципу гласності суду, що його забезпечувала тодішня радянська конституція. Лист підписали 139 осіб, серед яких були робітники, службовці, вчені, письменники, діячі культури і мистецтва. Лист потрапив за кордон, його передавали західні радіостанції, називаючи й прізвища підписаних. Це й послужило підставою для репресій. Постраждали насамперед працівники "ідеологічного фронту", зокрема науковці всіх гуманітарних інститутів АН України. Так цинічно розправлялася комуністична влада з тими, хто серйозно й відповідально ставився до конституції та своїх громадянських обов'язків. "Репресії 1965—1966 рр., — пише Георгій Касьянов у книжці "Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960—1980 років", — були першою превентивною політичною реакцією тоталітарної системи на розвиток інакомислення в цілому. Метою "першого покосу" в Україні було викорінення

інакомислення як суспільного явища. Оскільки тут воно не могло активно проявитися інакше як у формі національно-культурного відродження, основний удар був спрямований саме проти його діячів"[10].

Після звільнення Л. Ященко ще якийсь час клопотався про поновлення в інституті. І хоч такий інститут був в Україні єдиний, а музикознавців-фольклористів тоді, як і тепер, лічені одиниці, Л. Ященка на роботі не поновили. Остання його книжка, підготовлена ще в стінах інституту, "Державна Заслужена капела бандуристів УРСР", вийшла аж в 1970 році, до того ж, в "обскубаному" вигляді. Прекрасні творчі задуми, яких у Л. Ященка було багато, зруйнували, підрізали під самий корінь. Наука втратила прекрасного фахівця.

Працюючи з ним в одній установі, я добре знав його по роботі, не раз бував з ним у наукових експедиціях. Це був науковець-фольклорист за покликанням. Хоч він народився і виріс у місті, проте пристрасно любив народну пісню, завжди знаходив спільну мову з її носіями — простими селянами різного віку, умів віднаходити в кожному селі дорогоцінні перлини народної творчості. Мабуть, ці якості йому передалися в спадок від предків, бо він змалку лишився сиротою, матері — викладача української мови — не пам'ятає зовсім.

Крім того, Л. Ященко обробляв народні пісні, які входили до репертуару багатьох хорових колективів. Працював від самого ранку до пізнього вечора (так часто бувало) і все бідкався, що нічого не встигає.

А тепер опинився без роботи. Проте Л. Ященко виявився не з тих, які здаються і стають на коліна, хоч становище було критичне: дружина на той час лежала хвора в лікарні, вдома залишалося двоє малих дітей. Йому пропонували вихід: покаятися через пресу, принагідно вилити цебер помий на своїх товаришів ("націоналістів"), тоді матимеш роботу за фахом і матеріальне забезпечення. Дехто так і зробив, зганьбивши себе. Але Ященко на це не пішов.

На Великдень 1969 року за допомогою Івана Гончара, палко закоханого, як і Л. Ященко, в народне мистецтво, визначного художника, скульптора, мистецтвознавця, заслуженого діяча мистецтв України (згодом лауреата Державної премії України ім. Тараса Шевченка) Л. Ященко зібрав на схилах Дніпра гурт молоді й почав розучувати веснянки, які записав з уст народу. А на травневі свята після кількох репетицій молодь зійшлася до садиби Гончара, яка перетворилася на унікальний історико-етнографічний музей, створений його руками, куди сходилися, як спраглі до криниці, люди звідусіль. І. Гончар допоміг їм убратися в народні строї зі своєї колекції, і всі разом рушили з піснями в Центральний парк на весняне свято. Серед учасників перших веснянок, як згадує Л. Ященко, були тоді студійці та артистки Народного хору ім. Г. Верьовки Ніна Матвієнко (згодом невістка І. Гончара), Раїса Решетняк, Олесь Харченко та інші.

Новоутворений колектив почав збиратися систематично, обрав на Дніпрових схилах зручну галявину, яку назвав "співочим полем". Наступне свято — Купала — відбулося на Трухановому острові. Коло учасників хору та його прихильників постійно зростало, і видно було, що відродження календарно-обрядових свят у Києві — справа реальна. Серед фундаторів "Гомону" — Ігор Голобуцький, Стефанія та Юрій Гулії, Алла та Іван Дебелюки, Віктор Андрійчук, Володимир Данилейко, Алла Чигирин, Людмила Заковоротня, Віра Чередниченко, Надія Світлична, Оксана Мешко, Анатолій Гоц, Ірина Монкевич, Лідія Орел, Петро Приймаченко...

Та, на жаль, ці гарні починання задушили у сповитку. 1971 року хор "Гомін" був ліквідований як "націоналістичний", а його учасників почали переслідувати.

"Черговий раз зазнала репресій філолог Лідія Орел, що останнім часом учителювала в 49-й київській школі. Л. Орел — прекрасний педагог, і педагогічний колектив давав її роботі високу оцінку. Так було, доки директор не одержав певної інформації від відповідних органів. Він викликав Л. Орел на бесіду і почав допитуватися, на які це співи вона ходить, де збираються непевні особи, якими керує якась людина, що ніде не працює (мався на увазі хор "Гомін", яким керує чоловік Лідії Орел, Леопольд Ященко...). Директор поставив умову: "Або співи, або школа". Л. Орел заявила, що на репетиції ходити буде, з колядниками на Новий рік піде. На початку 1971 року була змушена звільнитися з роботи", — писалося в "Українському віснику" (Париж, 1971 рік, вип. 4, січень, с. 151—152).

Про звільнення тих, що співали в "Гомоні", а також про тих, яким загрожувало звільнення, якщо не "відхрестяться" від "Гомону" (26 осіб), подає відомості 4-й випуск цього ж "Українського вісника" за 1972 р. під заголовком "Розправа над "Гомоном". "Нарешті "Гомін" був фактично розігнаний 20 вересня 1971 року, хоч офіційно про це ніхто не заявляв. Того дня було скликано в палаці "Харчовик" збори колективу в присутності партійних керівників. Керівник хору композитор Л. Ященко та ще кілька хористів спробували захистити як колектив, так і саму ідею етнографічного ансамблю, не прикутого до сцени, але їм закрили рота. У заключному слові директор "Харчовика" Карасьова сказала: "Ніхто нікакіх реклам ні о каком "Гомоне" давать не будєт. Єсть у нас общій хор дворца культури, пріходітє, будєм работать, петь украінскіє народниє пєсні, пєсні украінскіх совєтскіх композіторов, пєсні о родінє і пєсні о партії". Це означало фактичний розпуск колективу.

Через тиждень, 28 вересня 1971 року, відбулося засідання президії Спілки композиторів України, де Л. Ященка було виключено із Спілки композиторів України" (с. 134—135).

Цікаві документи, які висвітлюють причини розгону "Гомону" та виключення його керівника зі Спілки композиторів України, зберігаються в архіві Спілки. А причина одна — хор "Гомін" не вписувався в компартійну програму і мав яскраво виражений національний характер. Приводом же до розправи було те, що деякі учасники хору взяли участь у вшануванні Тараса Шевченка біля його пам'ятника 22 травня, що тоді заборонялося, а також за надмірне, з офіційної точки зору, захоплення "архаїкою" та ігнорування пісень українських композиторів, пісень братніх народів тощо. Про це докладно описано в часописах "Трибуна", 1990, № 10—12; 1991, № 1 та "Вітчизна", 1992, № 4.

Дуже влучно про ці жахливі часи, про цю задушливу атмосферу в Україні, де все здорове, національне нищилося, а балом правила номенклатурна мафія облуди й насильства, сказав Іван Гончар, однодумець і духовний батько Л. Ященка, теж гнаний і переслідуваний кадебістами, як і Л. Ященко: "Щось жахливе чинилося в духовному житті моєї країни, — з болем писав він. — Підносили спритних, звеличували словоблудів, брехню підкладали під голови й накривалися нею, ніби периною. Там, де треба було людину підтримати, — приструнчували її і карали. Де годилося посприяти — заводили в "опальні" реєстри. Безгрішних робили грішними, таланту створювали нестерпні умови. В якій ще країні могло таке бути?! А в нашій — БУЛО. Зуміли! Вчили всіх іти в офіційну ногу, не мати власної думки, дотримуватися градації "верхів" і "низів". Підрубували коріння національного, вдосконалювали в культурі так зване мистецтво диктату, "є-такої-думки" й телефонного прокурорства. Знеціннювалися поняття честі й моралі, все порядне і непарадне, чесне і непересічне потрапляло в залежність від верткої посередності, від непрофесіоналізму. Не просто застій. Духовне зубожіння, зневіра, відчай. За цим стоять конкретні імена. Народ їх знає"[11].

Якщо врахувати, що в той час був ліквідований і хор "Жайворонок" — базовий колектив Міністерства культури для впровадження в побут сучасних свят і обрядів, то стає зрозуміло, що удар був спрямований не так проти Ященка, як проти нашого національного відродження, проти народної культури.

Виключений із Спілки композиторів, Ященко формально став, як тоді казали, "тунеядцем". І за це три доби відбув у камері попереднього ув'язнення. А коли його тут зі сльозами на очах відвідала дружина, він сказав: "Лідонько, а нотного паперу ти мені не прихопила?". З цієї халепи визволили його Платон Майборода і Михайло Кречко. Були, звісно, і багаторазові допити в КДБ, обшуки у квартирі. Але там, крім численних фольклорних записів, що розлючувало слуг сатани, на щастя, нічого істотного не знайшли, і Ященкові пощастило уникнути найгіршого. Але здоров'я забрали чимало.

Знову треба було перекваліфіковуватись. Тепер він уже працював муляром на будівництві. Творчої роботи не давали. А він знову пише у вищі інстанції зболені заяви з проханням розібратися і поновити його на роботі. Не можна без хвилювання читати заяву Ященка від 17 вересня 1973 року до голови Спілки композиторів України, народного артиста СРСР А. Штогаренка, фрагмент якої наводить М. Кагарлицький у своїй статті "Храм народної пісні": "Минає ось уже два роки з часу виключення мене з членів Спілки. В моєму житті це є чорний період вимушеної творчої

кризи, якому ще не видно кінця. Мені відрізано шлях до роботи за фахом, для публікацій моїх творів та їх концертного виконання...

Доводжу також до Вашого відома, що організованого мною самодіяльного українського народного хору "Гомін", за який мене було виключено зі Спілки, вже не існує. Вже два роки в Києві немає веснянок та хороводів на травневі свята, немає купальських розваг над Дніпром, немає масових співів біля пам'ятника Слави на День Перемоги, на грані ліквідації новорічні колядки, щедрівки тощо. Не знаю, чи будуть ці народні звичаї ще колись потрібні в нашому місті...

Прошу Вас також узяти до уваги, що я маю двох малих дітей, дружину, хвору на туберкульоз, і тещу, хвору на рак шлунка. У даний час я, як це Вам відомо, знову безробітний і, не будучи поновлений у Спілці, не можу дістати роботу за фахом. З поновленням у Спілці пов'язана й моя житлова проблема..."[12]

Та поновили Ященка у Спілці композиторів лише у 1989 році. Але митець не складає рук, намагається продовжити розпочату справу, реалізувати свої творчі задуми. І влітку 1984 року він знову організував хор на лоні природи, цього разу — у Гідропарку, і виступив з ним на святі Купала. Але потім чинилися знову всілякі перешкоди, навіть у час перебудови. Наприклад, в 1986 році Дніпровський райвиконком заборонив Ященку проводити свято Купала в Гідропарку, бо, мовляв, воно не радянське. Йому перед кожним виступом доводилося бігати по всіх вищих інстанціях, випрошувати дозвіл і візувати репертуар.

Та хор воскрес. І крок за кроком нарощував свій потенціал. То був той самий "Гомін", на тих же творчих засадах. Він і тепер лишається єдиним у своєму роді колективом, і не має, на жаль, прямих послідовників, принаймні, в Києві.

Головна мета хору "Гомін" — відродження народних традицій не тільки на сцені, а, насамперед, у побуті.

Репертуар хору "Гомін" багатий і розмаїтий, бо багата і розмаїта українська народна пісня. Адже, за неповним підрахунком вчених-фольклористів, українських народних пісень налічується півмільйона. Таким багатством, мабуть, не може похвалитися ніякий інший народ світу. Тому, підкреслюючи нашу пісенність, не випадково жартома кажуть: де два українці, там триголосий хор.

Пісень, які співає хор "Гомін", кількасот. З них чимало вивчено на репетиціях хору та ансамблів, що входять до його складу (академічний ансамбль "Криниця", ансамбль автентичного фольклору "Радосинь", чоловічий гурт "Козаки", народні музики — родина Вербовецьких), якими також керує Л. Ященко. Решта — пісні, які учасники хору знали раніше. Їх співають не на сцені, а на вулицях, на майданах, в парках, у транспорті. Співають завжди: коли їдуть на репетицію, з репетиції, на концерт чи з концерту. І завжди з насолодою їх слухають перехожі, пасажири. Слухають і просять співати ще і ще, коли хор починає розходитись. Де "Гомін" — там пісня. Де пісня — там людно, бо пісня зворушує. Вона будить почуття і розум людини, підносить її на своїх крилах у світ високої поезії, захоплюючої краси, оживляє наші душі. Отже, за багатством репертуару "Гомін", гадаємо, стоїть на одному з перших місць у світі. У репертуарі хору особливо (і це основне) щедро представлена календарно-обрядова поезія, що охоплює весь річний цикл: колядки та щедрівки, веснянки, купальські, петрівчані, обжинкові.

Як відроджувався "Гомін"? Про це розповідає сам Л. Ященко: "Поки я був членом Спілки композиторів УРСР, — згадує він, — у видавництвах продовжували друкувати мої, заплановані раніше, книжки й збірники. Але після виключення зі Спілки шлях до видавництв, як і до радіо та телебачення, мені був відрізаний. Отож довелося міняти професію. Працював мулярем на Баришівському заводі "Молния", в радгоспі на Васильківщині, добуваючи цеглу, розбирав старі будівлі на Подолі. Організовував самодіяльні хорові гуртки в технікумах, профтехучилищах. Наприкінці 1983 року заснував етнографічний ансамбль у Музеї народної архітектури та побуту УРСР для обслуговування відвідувачів"[13].

Оцей невеличкий ансамбль став серцевиною відроджуваного "Гомону", який ще довго йшов тернистою дорогою свого існування. "Влітку 1984 року, — продовжує Л. Ященко, — я випадково довідався, що адміністрація Гідропарку має намір влаштувати свято Купала, і вирішив підключитися до нього з музейним ансамблем. Проте дирекція (певна річ, під тиском керівних органів) заборонила ансамблеві не лише виступати за межами музею, а й поповнювати колектив

сторонніми людьми — ентузіастами народного мистецтва. Об'єктивно це зводило нанівець усі наші зусилля (і не тільки наші), бо що то за свято Купала без народнопісенної основи, без участі людей, закоханих у народні звичаї?

У пригоді стали жінки-пенсіонери. Вихідці із сіл, вони вже віддавна збираються на алеях Гідропарку і співають для власного задоволення вечорами, аж луна йде. Познайомившись із ними, я запропонував вивчити низку купальських пісень та хороводів, і ми з успіхом виступили на святі імпровізованим хором.

На алеях парку ми проспівали все літо й ранню осінь, а з настанням холодів адміністрація виділила нам для співів кімнату при зеленому театрі. Ми там працювали близько двох місяців, і мене навіть оформили в штаті як керівника клубу народної пісні. Але знову надійшов "сигнал", і нас виставили за двері (с. 7). І далі пішли митарства в пошуках приміщення, аж доки нас не "прописали" у Будинку культури Київметробуду, до якого ми й досі "прикріплені", де не один раз виступали з концертами, а також перед метробудівцями в різних точках міста, де вони працюють".

У перші часи Л. Ященкові було важко працювати, бо доводилось щоразу подавати нові списки учасників (куди записався і я), візувати кожну народну пісню, узгоджувати з адміністрацією кожний свій крок.

На думку спливає 1986 рік, коли "Гомін" зібрався в Гідропарку на святкування Івана Купала. Зійшлося чимало святково вдягнених людей, бо вдалося дати рекламу по міському радіо. Перед концертом до Л. Ященка підійшов міліціонер і зажадав дозволу на проведення свята. Знервований Л. Ященко подає міліціонерові папірець. Програма була затверджена в Будинку художньої самодіяльності, у Будинку культури "Київметробуду" та Ленінському райвиконкомі. Міліціонер, що стежив за порядком, не зовсім був задоволений документом, але свято ми провели. Та на другий день, у неділю, нам таки не дозволили виступати з концертом у цьому ж Дніпровському районі: Дніпровський райвиконком заборонив як "свято не радянське". І ми попід міст перейшли на територію сусіднього, Дарницького району. А там, хоч і не були запрограмовані, виступили з концертом. Але вже багато учасників не ризикнуло переступити поріг заборони: боялися переслідувань і звільнення з роботи, чи позбавлення можливості продовжувати навчання.

І пізніше ще були прикрі моменти в житті "Гомону". Пригадую, як 8 жовтня 1989 року у Палаці культури Київського політехнічного інституту "Гомін" вітав своїми піснями ювіляра Дмитра Павличка. Настрій був урочистий, піднесений, святковий. Бо й виступали гарно. Після концерту була пропозиція піти з піснями до пам'ятника Тарасові Шевченку. Але була й інша — поїхати на тодішню площу Жовтневої революції. Пристали до другої.

На площі ми співали ліричні пісні, в тому числі й на слова Т. Шевченка. До нас приєдналися, здається, 6 осіб з українськими національними прапорами. Нараз, коли виконували Шевченків "Заповіт", до нас підійшли міліціонери і наказали забрати прапори. Ніхто їх не слухав. Тоді вони накинулись на прапороносців з гумовими киями, виривали прапори з їх рук і нівечили, а хлопців били й волочили до заґратованих автобусів, яких тут було дуже багато. Обуренню людей не було меж. Потім ми разом з масою народу попрямували до міськвиконкому, якому передали ноту-протест.

Через деякий час хлопців звільнили, а нам відповіли, що міліція правильно вчинила, бо то, мовляв, був мітинг, на проведення якого не було дозволу. Насправді ж "мітингу ніякого не було, а тільки звучала пісня, котра й викликала таку жорстоку реакцію", як слушно наголошує Л. Ященко у згаданій статті.

Та це вже історія. Хоч і сумна, але в минулому. Тепер хор "Гомін" вільно, без перешкод може виступати з будь-якою програмою — чи то з колядками та щедрівками, чи з веснянками на лоні природи, де в пишних віночках, сплетених із пахучих польових квітів, веселково застрічених косах і в мальовничих народних строях, з піснями ведуть таночки-хороводи гомінчани, до яких долучається молодь із глядачів; чи то "Гомін" проводить обжинки на території Музею народної архітектури та побуту, де хористи в супроводі пісень жнуть або косять жито, складають його в копи та виконують іншу роботу, пов'язану з обрядом жнив; чи пишно відзначає свято Івана Купала, яке збирає тисячі й тисячі киян у Гідропарку на березі біля Венеціанської затоки.

Щороку на Різдвяні свята хор "Гомін" у переповнених залах виступає з колядками і щедрівками на сценах столичного Будинку вчених, Будинку художника або Культурного цен-

тру "Золоті ворота" тощо. Такою ж традицією є колядування біля міської різдвяної ялинки. Нині ми всі маємо можливість вільно плекати народні звичаї, співати патріотичні пісні, і хор "Гомін" радо з цієї можливості користається. Але ми пам'ятаємо, як 1 січня 1972 року міліція брутально розігнала щедрівників, що зібралися до новорічної ялинки біля філармонії, і кількох учасників заарештувала на 15 діб.

До колядково-щедрівкового репертуару "Гомону" входять пісні зі світськими мотивами, які корінням своїм сягають углиб століть, ще в дохристиянські часи, і християнсько-релігійними, що виникли пізніше і тісно переплелися з ранніми. Вони змальовують життя і світогляд нашого народу в його історичному розвитку. Серед інших жанрів календарно-обрядової поезії колядки та щедрівки найбагатші мотивами, найцікавіші, найпоширеніші і найпоетичніші. У мистецько-образній формі вони славлять народження Ісуса Христа, оспівують інших святих, возвеличують хліборобську працю, господарів та їхні родини — господаря порівнюють з місяцем, його дружину — із сонцем, а дітей — із зорями. Їхні дочки — царівни й королівни, а сини — хоробрі лицарі, ясні соколи. В цій обрядовій поезії, що часто поєднується із "водінням Кози", висловлюються найкращі побажання усій родині: міцного здоров'я, щедрого врожаю, добробуту, здійснення мрій, щасливого довголіття. Тому вони такі популярні, тому до них звертаються у своїй творчості художники (В. Касіян, О. Кульчицька), і композитори (М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, "Щедрик" якого облетів увесь світ). А зі славетних співаків досить згадати знаменитого тенора І. Козловського, який у часи переслідувань атеїстичною владою колядування та щедрування, у Москві розучив зі співаками тодішнього Всесоюзного радіо і телебачення і артистами Великого театру СРСР, де він працював, ряд українських колядок і щедрівок, приурочивши до свого 70-річчя і зафіксувавши їх на платівках.

Серед колядок і щедрівок, що їх виконує хор "Гомін", є чимало рідкісних, оригінально інтерпретованих Л. Ященком, який гідно продовжує традиції М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, а саме: "Прилетіла ластівочка", "А в цьому дворі красная панна", "На горі, горі, в шовковій траві", "Ой красна-рясна в лузі калина", "Стояла сосна серед Дунаю", "Ой у Києві та й на торгові".

Останню виконує тільки чоловічий склад хору. Ця пісня особливо вражає. Перегук голосів — дзвінконебесних тенорів зі срібнозвучними баритонами та оксамитово-м'якими ніжними басами, що подекуди співають соло, передаючи зміст її у формі діалогу, — зливається в могутню гармонію краси, котра закарбовується у тих, хто пильно слухає, навіки. А коли зважити, що серед слухачів багато дітей, чимало з яких є й безпосередніми учасниками концерту, то з повним правом можемо сказати, що навіть заради дітей такі концерти дуже важливі. Адже пісні формують і розкривають дитячу душу, виховують високі моральні якості — гуманізм, доброту, прагнення жити за законами правди, — розповідають їм у поетичній формі сторінки життя нашого народу, дають їм високу естетичну насолоду, будять дитячу буйну фантазію, уявно переносять їх у якийсь особливий, чарівний світ, де реальність переплітається з казкою; мають великий вплив на дитячу психіку, входять у свідомість і пам'ять дитини на все життя, як щось надзвичайно гарне, неповторне, повчальне.

Яскравим прикладом цього є твори видатних наших письменників, побудовані на власних дитячих враженнях від таких пісень, — новела Василя Стефаника "Мої приятелі" та повість Олександра Довженка "Зачарована Десна". Колядка про коня і лицаря, яку слухали в дитинстві майбутні письменники, вилилась у їхній творчості у картини із зображенням колядування та відтворенням якогось таємничого, святкового настрою в батьківських оселях і своєї дитячої поведінки під впливом цієї пісні. Згадує В. Стефаник: "Столи білі і понакривані, і білий хліб: я маю на печі чотири роки. Перед вікнами у снігу колядує братство. Я ще не знав тоді, що ті братства переходили до нас з Києва. Гримить коляда, як грім, моя мама успокоює мене і сестру мою Марію, що це прийшли браття, як вони гарно себе називали. А коляда говорила потужним голосом про лицаря, що сукав три свічки. При першій свічці личенько вмивав, при другій свічці суконки вбирав, при третій свічці коника сідлав.

Ви, мої приятелі, не мали би мене за мене, що я хотів бути таким лицарем. Ногами бив 'єм до печі, аж моя мама напімнула, що я не конче маю піч розвалити"[14].

А ось як змальовує Святвечір О. Довженко, в якого фольклорний образ коня, котрий

колись навіть мав крила, мчав понад хмарами і возив на собі пророків, підноситься до високого філософського узагальнення і переростає в символ мистецького покликання, має завжди служити людям, як кінь служить своєму господарю. А тому його не можна продавати. Вільне мистецьке покликання треба зберегти на все життя, у всій його чистоті й непідкупності.

Зайшовши до хати, колядники на прохання матері Довженка, в якої, здається, й уста не закривалися, бо любила виводити пісні, співають малому Сашкові: "Молодець Сашечко та по торгу ходив, святий вечір... — заспівало зразу аж чотири дівки, і вже хто їх знає, чи то від морозу, чи такі дівчата і слова колядки у зимовий вечір, тільки спів лунає так дзвінко і гучно і спів став одразу такий урочистий, що в мене, малого, аж дух захопило. Притулившися на лавці край вікна під рушниками, щоб не помітили дівки, я весь обертаюся в слух. І вони тоді довго й повільно, ніби линучи в безмежну далечінь часу, на сімсот, може, літ, виспівують мені талан. І ось, вслухаючись в чарівні слова, я починаю видіти: великий молодець, ходжу я по торгу з конем серед крамарів і купців. І мушу я ніби продати коня, бо слова мої співали так: "Ой коню, коню, ти порадо моя. Ой порадь ти мене, та продам я тебе за малу ціну, за сто червінців". А кінь у яблуках, шия крута, червона стрічка в гриві, одспівує мені на вухо не продавати його і спогадати про себе. Я почуваю біля вуха його ніжні м'які губи, а слова коневі у дівчат такі, що повік пам'ятатиму. "Ой, чи ти не забув, як у війську був, як ми з тобою бились з ордою, да як же за нами турки влягали, ой, да не самі турки, пополам з татарами. Да догнали ж бо нас аж на тихий Дунай, до крутого берега, — святий вечір...".

Що ж мені робити? Вже коні вороні іржуть на Дунаї і ворожі стріли піють недолю мені. Тоді, розкривши широко очі, я почуваю, ніби якась сила піднімає мене з лави і виносить з хати прямо на коня, і тут кінь мій скочив, "Дунай перескочив, да Дунай перескочив, копита не вмочив, і ні шаблі кінця, ні мене, молодця, — святий вечір...".

Я вертаюсь з Дунаю до хати, оглядаюсь: аж і мати співає, гойдаючи колиску, і в неї зовсім не хатня мрія, щось зовсім не буденне, ніби сама вона теж лине десь у просторах свого серця, і дівки за вікном на морозі під зоряним небом. Ой, як гарно! А Дунай широкий та глибокий. Вода холодна, аж сичить. А по тім боці турки й татарове лютують, що так багато я їх потоптав конем.

Потім співали другі й треті дівки. Чого тільки не чув я про себе. Там уже я і збирав війська, аж землі важко, і вибивав ворота у чужі городи, і орав поле сизими орлами, засівав поле срібним жемчугом, і мостив мости все тесовії, і постилав килими все шовковії, і сватав паняночку з-за Дунаєчку, з-за Дунаєчку королеву дочку. Мостами їхав — мости дзвеніли. Городами їхав — люди стрічали, поздоровляли, — святий вечір...

Потім мене переносили вже зовсім сонного на піч. Там я і засинав на житі серед пісень, міцно обнімаючи за шию свого яблукатого коня. Там я давав собі слово ніколи не продавати його ні за які скарби. Так і не продав я його по сей день. Ой, коню, коню, не продам я тебе, як би часом не було мені трудно, як би турки й татарове не обступали на торгу, не розлучуся з тобою ні за яку ціну"[15].

Серед численних веснянок з ліричними мотивами та ігрових, які виконує "Гомін", є також у прекрасних обробках Л. Ященка пісні "Ой по горі, по горі", "Берегом, берегом", "Коло млина калина", "Ой вербице", "Був собі журавель", "Ой веснонько, весно" та інші. Вже кілька років поспіль на Великдень біля церкви Івана Богослова (колишньої трапезної Михайлівського монастиря) хор "Гомін" влаштовує веснянки, молодіжні ігри та забави, до яких долучаються і глядачі. Наступного дня, в Поливаний понеділок, веснянки "Гомону" переносяться до Музею народної архітектури та побуту України...

За народним календарем свято Купала припадає на 7 липня. Це ціле видовище, без якого в ці дні Київ духовно збіднів би. Проте досвід показав, що в міських умовах краще використовувати вихідний день — першу суботу липня. Це дає змогу вільно святкувати цілу ніч до ранку, як то здавна заведено в народі. Діти, дівчата й молодиці в довгих вишиваних сорочках, вмостившись на траві, плетуть вінки з польових квітів, потім накладають їх на голови, підперізуються вербовими гілками або поясами-"крайками" і з піснями водять таночки навколо "купайлиці". Інші пливуть по воді на заклечаних човнах, дівчата пускають на воду вінки з запаленими свічками; ще інші — гойдаються на гойдалках. Вогнище освітлює людей, які в цю ніч наче очищаються вогнем і водою від усякої скверни.

Цілу ніч горять над Дніпром купальські вогні, далеко линуть пісні, переливаючись різними голосами — то чоловічими, то жіночими, то мішаним хором. Все це свідчить про те, що прадавній звичай повертається до життя.

Що ж до пісень, то вони справді прекрасні, серед них є чимало шедеврів світової культури. "Гомін" призбирує і використовує ці шедеври. Крім того, хор співає чимало купальських та петрівчаних пісень у цікавих обробках Л. Ященка ("Купала на Йвана", "Ой по горі, по долині", "Ой да тихо, тихо Дунай воду несе", "Та через село та піч везено", "Ой на Івана, ой на Купала"), а також високомистецьку "Купальську ніч" на слова і музику Л. Ященка.

У розмаїтому репертуарі "Гомону" яскраво вирізняються своїм патріотичним звучанням пісні, написані Л. Ященком (слова і музика), виконання яких завжди має успіх. До них належать: "Гей, Україно", "Збираймо родину", "Воскресни, Україно", "Вставай, козаче", "За вільну Україну", "Слава героям", "Скресає Україна", "Вставай, Україно", "Молімся за Україну", "Бережім своє ім'я".

До 70-річчя страшного голодомору в Україні Л. Ященко написав зворушливу пісню "Пам'ять". Вперше її виконав хор "Гомін" на Першій міжнародній конференції, присвяченій жертвам голодомору в Україні, що відбулася минулого року в Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка.

До глибини душі зворушують пісні, у яких Л. Ященко з болем у серці передає страшну Чорнобильську трагедію — "Покинуті оселі", "Порвалась остання струна".

Майже завжди доводиться повторювати на прохання слухачів пісні "Золотистий туман" та "Київське танго" (слова і музика Л. Ященка), "Високо мій сусід" (слова та обробка Л. Ященка, мелодія народна), "Що по морю, морю та по синьому" (слова Н. Данилевської та М. Ткача, музика Л. Ященка), "Вставай, народе" (слова Д. Павличка, музика учасника хору В. Лісовола).

У репертуарі "Гомону" є чимало козацьких, рекрутських, стрілецьких та повстанських пісень, частина з яких виконується в обробках Л. Ященка: "Гей по синьому морю", "На вулиці сурма грає", "Ой на горі, на Маківці", "Триста літ", "За Україну", "Що за військо іде", "Нас питали, якого ми роду", "Світить місяць, світить ясний", "В суботу пізненько".

З пісень побутових, про кохання, жартівливих у мистецькому озвученні Л. Ященка "Гомін" виконує "На добраніч усім на ніч", "Скриплять нові та ворітечка", "Через гору та в лісок", "Ой послала мене мати", "Летіли лебеді понад став".

Пісні Л. Ященка співають народні хори "Либідь", "Імбер", ансамбль пісні і танцю "Дарничанка", ансамбль "Козацькі забави" та чоловічий ансамбль хору імені Г. Верьовки (Київ), Капела бандуристів "Карпати" та хор "Вірли" (Львів), хори та ансамблі в Тернополі, Запоріжжі, Опішні, в інших містах України та за її межами.

У "Гомоні" звучить музика (в обробках народних пісень та пісень на слова письменників) М. Лисенка, М. Леонтовича, Р. Купчинського та ін.

Чимало творів виконує "Гомін" на слова Т. Шевченка ("Заповіт", "Реве та стогне Дніпр широкий", "Думи мої, думи мої", "Зоре моя вечірняя", "За байраком байрак", "Ой не п'ються пива-меди"), а серед них — "Ой чого ти почорніло, зеленеє поле", про трагічні для України бої під Берестечком в 1651 році, коли українське військо під керівництвом гетьмана Богдана Хмельницького було розбите багаточисленним військом польської шляхти. Коли ми співаємо цю пісню-реквієм, то аж мороз проймає нас від слів і мелодії, сповненої драматизму:

"Ой чого ти почорніло,
Зеленеє поле?"
"Почорніло я од крові
За вольную волю.
Круг містечка Берестечка
На чотири милі
Мене славні запорожці
Своїм трупом вкрили..."[16].

Відроджуючи пісню в побуті, Л. Ященко для охочих поспівати запровадив масові недільні співи. Тут згадують відомі та призабуті пісні, вивчають нові. Таким чином готуються резерви, з яких поповнюється хор і які беруть участь у народних святах.

А цього року, коли відзначали Дні Києва, Л. Ященко зібрав у Центральному парку культури і відпочинку столиці чимало хорових колективів нашого міста, щоб якнайширше залучити людей до співу під девізом: "Співаймо разом!", бо вважає, що пісня активно живе доти, доки її співають.

Того пам'ятного вечора до пізньої ночі дзвінко лунали на схилах Дніпра у натхненному виконанні самодіяльних артистів, яким з ентузіазмом підспівували присутні, популярні українські пісні: "Ой у лузі червона калина", "Реве та стогне Дніпр широкий", "Думи мої, думи мої", "Зоре моя вечірняя", "Ой у лісі на поляні", "Сховалось сонце за горою", "Ой у лузі та ще й при березі", "Розпрягайте, хлопці, коні", "Їхав, їхав козак містом", "Повіяв вітер степовий", "Ой вербо, вербо", "Цвіте терен" та багато-багато інших.

Українські пісні, які пропагує Л. Ященко зі своїм хором "Гомін", — в найкращих своїх вимірах — це символ волі, героїки, мужності, всіх чеснот і високої моралі. Йдучи в похід, наголошував поет Андрій Малишко, "воїн бере з собою зброю, хліб і пісню. Зброю — для бою, хліб — для життя, пісню, як душу народну, як найсвітліший спогад про дорогих йому людей і товаришів"[17].

У "Гомоні" пісня — це і хліб, і зброя. Це духовний хліб, яким ми живимося і підживлюємо інших, це духовна зброя, якою перемагаємо в невеселі часи нашого буття. І ніякі ворожі сили не зможуть вбити її, як би цього не хотіли, як не зможуть знищити і України.

О, пісне! Від народу кров і плоть
Ти узяла, щоб лиш йому служити.
Тебе ніхто не зможе побороть,
Бо вільний дух твій правдою повитий![18]

— наголосив Максим Рильський у поезії "З народного напившись джерела", підкреслюючи волелюбність і невмирущість нашої пісні.

Пісні "Гомону" різні за змістом і формою. Але всі вони полонять душу людини, відкривають їй розум і серце нашого народу від сивої давнини до сьогодення, допомагають нам зберегти Україну, її багату духовність, традиції, звичаї та обряди, чистоту й принаду українського слова.

Хор "Гомін" Л. Ященка — високий зразок служіння своєму народу, вартий наслідування. Нарешті Л. Ященко одержав заслужені нагороди — він лауреат премії ім. Павла Чубинського (1992), Державної премії України ім. Тараса Шевченка (1993). Того ж 1993 року йому присудили премію фундації доктора Дем'яніва "Свобода і мир для України". "Гомін" — лауреат республіканського фестивалю "Дзвін-91", йому присвоєно звання "Народного".

Сподіваємося, що незабаром Л. Ященка увінчають ще одним високим званням — Народний артист України. Він його вже давно заслуговує своєю невсипущою працею, непересічним талантом, своєю громадянською позицією, любов'ю до України, закликаючи нас "спільно робити все можливе для відродження нашої занедбаної духовності, нашої історичної пам'яті"[19].

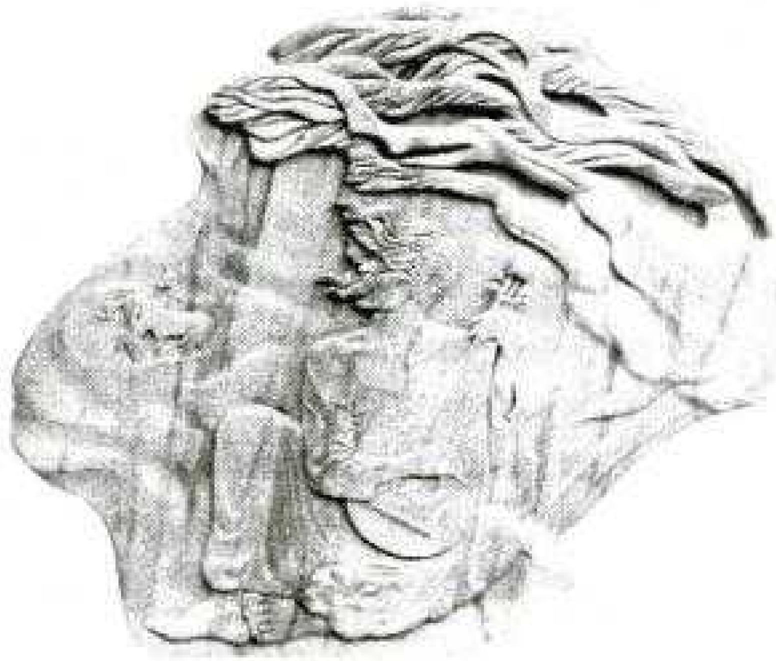
Леопольд Ященко — пісенний символ сучасної України, України волелюбної і незламної, яка, незважаючи ні на що, впевнено йде вперед з могутньою піснею, що дедалі більше й більше розкрилюється і стає непереможним нашим національним бастіоном.

Небесного благословення Тобі, дорогий наш Ювіляре, козацького здоров'я, витривалості, подальших мистецьких злетів, здійснення всього задуманого, щоб якнайшвидше вийшли в світ дорогоцінні записи народних пісень і збірник власних творів, всіляких гараздів, радості й щастя Тобі й усій родині!

м.Київ

Джерела:

1 Українська пісня за кордоном. — Париж, 1929. — С. 286.
2 Кошиць О. Спогади. — К., 1995. — С. 384.
3 Кошиць О. З піснею через світ. — Вінніпег, 1974. — Ч. III. — С. 168.
4 Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування: У 2 ч. — К., 1978. — Ч. 1. — С. 68.
5 Там само. — С. 59.
6 Нудьга Г. А. Українська пісня в світі. — К., 1989. — С. 438.
7 Ященко Л. Відроджуємо в собі себе // Україна. — 1990. — № 15. — С. 6.
8 Кагарлицький М. Храм народної пісні // Вітчизна. — 1992. — № 4. — С. 150.
9 Там само. — С. 150.
10 Касьянов Г. Незгодні: Українська інтелігенція в русі опору 1960—1980 рр. — К., 1995. — С. 62.
11 Гончар І. "А ми тую червону калину, гей, гей, та піднімемо..." // Україна. — 1989. — №4. — С. 12.
12 Кагарлицький М. Храм народної пісні. — 1992. — № 4. — С. 151.
13 Ященко Л. Відроджуємо в собі себе. — С. 7.
14 Стефаник В. Вибране. — Ужгород, 1979. — С. 244.
15 Довженко О. Твори: В 5 т. — К., 1983. — Т. 1. — С. 76—78.
16 Шевченко Т. Кобзар. — К., 1963. — С. 457.
17 Український фольклор. — К., 1978. — С. 250.
18 Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. — К., 1984. — Т. 4. — С. 315.
19 Ященко Л. Відроджуємо в собі себе. — С. 9.



КОРИФЕЙ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ (До 200-річчя від дня народження Остапа Вересая)

Оксана ДУБАС

У славній плеяді українських кобзарів ім'я Остапа Вересая посідає визначне місце. В 70-х роках XIX ст. цей народний музикант сконцентрував довкола себе увагу не лише етнографів і фольклористів, але й українських та російських творчих, загалом інтелігентних кіл, як виконавець традиційних форм українського героїчного епосу. Про нього писали П. Куліш, М. Лисенко, Л. Жемчужников та ін.

Остап Микитович Вересай (прізвище Радчишин, вуличне прозвисько — Лаба) народився 1803 року в селі Калюжинцях Прилуцького повіту Полтавської губернії в сім'ї кріпаків. Батько майбутнього кобзаря був також сліпий, грав на скрипці, чим і заробляв на хліб. У дитинстві осліп і Остап. "Мені було года чотири, — розповідав він російському художникові Л. Жемчужникову. — Коли б я осліп більшим, тоді б я знав, що таке сонце та огонь, та й яке воно — красне або жовте, а то я нічого не знаю... Наша жизнь, темних людей, погана: дорожче очей нема в світі нічого...". Див. список літератури, (1, с. 94).

До батька часто заходили в гості кобзарі, музикували, їхнє виконавство емоційно вражало хлопця: "...То як кобзар прийде в хату до мого батька, стане грать, співать, да я коло нього, так не знаю, чи йому б у пазуху вліз, тому кобзареві, або його собі в пазуху взяв!" (2, с. 318). Однак він розумів, щоб стати самому кобзарем і мати можливість вижити і прогодуватися, слід вчитися. Коли Остапу виповнилось 15 років, батько віддав його у науку до Семена Кошового, який жив у селі Голінки. Та хлопцеві не пощастило з панотцем: "Він хоть і много, може, співав і добре грав, а мене не учив", — розповідав Вересай (2, с. 318). Пізніше він пробував навчатися у інших кобзарів: Микити (із села Кладеківки за Десною) та Єфима Андріяшевського. Однак і надалі йому не щастило з учителями. Той "заглядав у чарку", інші жорстоко експлуатували малого хлопця: "Нас було у майстра три ученики — три парубки... Ті ж два дома сидять, а мене постоянно скрізь зиму гонять, да й гонять!" — згадував кобзар (2, с. 321).

Остап, хворобливий з дитинства, часто нездужав, що також переривало заняття. Так сталося після шести тижнів кобзарського маршруту з Є. Андріяшевським, про що згадував О. Русов на засіданні Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства. У розмові з ним О. Вересай розповів: "Поїхали ми... на ярмарок у Лубни...; відтіля — аж у Говтву, як у дев'ятій п'ятниці у Демидовку... Не дойшов у Кременчук 15 верстов... О Петрі були на ярмарку у Хоролі; відтиля... у Лохвицю" (2, с. 319-320). Після виступу в Лохвиці О. Вересай відпросився додому, де тривалий час хворів.

Після одужання він шукав свого "майстра", але той вже помер і Остап пристав до іншого "панотця".

Хоча Остап Вересай навчався у багатьох майстрів, повного трирічного навчального курсу, що вимагалося на той час від виконавців, так і не добув. Удосконалював майстерність гри на бандурі та поповнював репертуар самотужки, спілкуючись із різними музикантами: "Кому купиш чверточку або даси гривеничка: "Навчи мене отої або Хведора Безрідного там, або що". Ото вже не од майстра, а од побочних старців навчивсь" (2, с. 325).

Через чотири роки після навчання О. Вересай одружився і зажив родинним життям. Виростив дочку, у вісімнадцять років віддав її заміж, та після смерті жінки зять-п'яниця кривдив старого, наказував не давати йому їсти. Остап був змушений залишити свою хату, село та піти, як колись, заробляти на хліб

по ярмарках. Подорожуючи, кобзар зайшов у село Сокиринці, де жила вдова Пріська, яку Остап знав ще дівчиною і залишився там. Сім років кобзар домагався її згоди на шлюб і таки домігся. Кріпак О. Вересай випросив у свого пана визвольного листа, одружився і оселився у Сокиринцях.

Тут кобзар познайомився з російським художником Левом Жемчужниковим, який у 1852-1856 роках жив і працював в Україні. Л. Жемчужников залишив про народного музиканта цікаві спогади, писав його портрет та познайомив з Пантелеймоном Кулішем.

Розповідаючи про своє перебування в с. Сокиринцях у 1852 році, російський художник згадує про свою дружбу з Остапом Вересаєм: "У Сокиринцях моя душа знову відпочивала. До мене кожного дня приходив сліпий бандурист Остап, пісні і думи якого розважали мене. ... Часто, коли я спав, Остап намацував костуром сходи ганку, ...заходив до мене в кімнату, ...сідав і награвав на своїй бандурі. Він умів розгадати стан моєї душі і співав відповідно моєму настроєві. Тільки він і захоплював мене..." (1). Жемчужников високо оцінював виконавську майстерність Вересая, його дивовижну музикальність: "Бандурист був сповнений почуття, він перервав спів, продовжуючи грати ті ж мотиви і під тим самим враженням. Оті-то переливчасті, то переривчасті звуки металевих струн міцно впливали на серце, думка глибше проникала в душу і жива картина маяла перед очима... Як співав він свій кант "Про правду", між строфами пісні обидва, одриваючись від діла, плакали: один над своєю кобзою, а другий — за мольбертом" (2, с. 328).



Кобзар Остап Вересай. Фото

Минали роки, але Л. Жемчужников не забував свого приятеля. "Часто я тебе згадував і згадую, — писав він О. Вересаєві в 1860 р. з Петербурга. — Чекаю не дочекаюсь, коли ми побачимось, щоб послухати твоїх старосвітських пісень... моя душа шукає бесіди з тобою, і як сумно мені стає від думки, що я далеко від тебе, і не скоро вже почую звуки твоєї чудової бандури", — писав Л. Жемчужников у 1861 році (3). Незважаючи на те, що художник зустрічався і з іншими кобзарями та лірниками, однак саме О. Вересай справив на нього, людину освічену, творчу, таке сильне враження.

Вперше ім'я кобзаря Остапа з'явилося в пресі 1857 року. В другому томі "Записок о Южной Руси" П. Куліш розповів про кобзаря Остапа, який у степовому шинку співав пісню "Нема в світі правди". Але власне прізвища кобзаря дано не було, хоча в першому томі "Записок" автор наводить прізвища народних музикантів повністю (Андрій Шут, Архип Никоненко та ін.).

Більш детальну інформацію про Вересая подає серпнева книжка "Основи" за 1861 рік, де в поясненні до малюнків "Живописна Україна" Л. Жемчужников назвав кобзаря своїм "суворим, розумним приятелем", навів деякі факти з його біографії, а також процитував уривок думи про "Вдову і трьох синів" (4).

У жовтневій книзі "Основи" Л. Жемчужников надрукував думу "Проводи козака", кілька пісень, у тому числі і "Нема в світі правди", а також вперше описав техніку сліпецького навчання, про яке йому розповів Вересай: "...учитель дає учневі інструмент, ставить руки учня на струни або клавіші і, обнявши учня за спину, накладає поверх його рук свої так, що грає учневими руками. Коли-ж учень уже добре почне перебирати

пальцями, тоді вчитель каже йому грати самому і одночасно грає ту саму річ на другій кобзі чи лірі" (1). О. Вересай так само навчав грати на лірі і автора статті, бо кобза видалась художникові "слишком мудрёной".

Надалі майже сімнадцять років не знаходимо жодної згадки про О. Вересая. Лише на початку 70-х років XIX ст. знову пробуджується зацікавлення його творчістю. Цьому сприяло деяке послаблення цензури та створення в Києві Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства.

23 вересня 1873 року Товариство вирішило провести позачергове засідання і послухати на ньому О. Вересая, а О. Русову та М. Лисенку доручили підготувати про нього реферати.

28 вересня відбулося позачергове засідання географічного Товариства. Кобзаря в Київ привіз його новий покровитель — поміщик Г. Галаган.

У своїй доповіді О. Русов відзначив роль попередників у справі розшуку кобзарів (зокрема П. Куліша), зазначив, що вдалося знайти лише двох: тоді вже покійного А. Шута й О. Вересая. О. Русов висловив сподівання, що географічне Товариство візьме на себе справу систематичного дослідження кобзарської творчості. У другій частині доповіді він виклав біографію О. Вересая, яку записав зі слів кобзаря. Особливо цінні в ній відомості про літа науки, про навчальну систему та атмосферу, в якій відбувалася наука, а також згадки про мандрівки кобзаря і вивчення пісень та дум "від майстрів та побічних старців" (2).

Виступ М. Лисенка був присвячений характеристиці музичних особливостей українських дум і пісень, що виконував О. Вересай. Після прочитання рефератів О. Вересай виконав думи "Про втечу трьох братів з Азова", "Про Федора Безродного", танці "Козачок" та "Щиголь".

В 1874 році виступи О. Русова та М. Лисенка були надруковані в "Записках Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества".

Після успішного виступу О. Вересая в Києві О. Русов запропонував послухати кобзаря на засіданні відділу етнографії Російського географічного товариства у Петербурзі, наголошуючи на тому, що це чи не останній в Україні кобзар. Але 1874 року О. Вересай не поїхав до Петербурга за браком коштів, а виступив перед учасниками III Археологічного з'їзду, що відбувався в цей час у Києві і де його слухали науковці з України, Росії, Франції та інших країн.

Французький дослідник А. Рамбо після з'їзду опублікував дві статті, в яких ділився своїми враженнями від цього форуму і виступу на ньому народного барда. У дослідженні "Україна та її історичні пісні" він високо оцінив артистизм, виконавську манеру, драматичний хист кобзаря: "Одного чудового літнього вечора зібрались ми в університетському саду, щоб послухати кобзаря: його посадовили на стільчик, і слухачі сіли навколо нього... Коли Остап виконує одну із своїх жартівливих пісень, варт подивитися в цей час, як він притупує і рухами тулуба супроводить музику, беручи сам і на своїй кобзі найхимерніші ноти..., якщо йдеться про мотив танцювальний, він підводиться і відбиває такт ногою; в цей момент його можна було прийняти за молодого козака" (5, с. 109).

До Петербурга О. Вересай прибув напередодні шевченківських свят, в кінці лютого 1875 року. Кошти на поїздку були зібрані за підтримки відділу етнографії Російського географічного товариства. Програма перебування кобзаря в Петербурзі була дуже насичена. Він виступав у клубі художників на сніданку, влаштованому на пошану Т. Шевченка, в Слов'янському благодійному комітеті, відділі етнографії Російського географічного товариства, університеті, на першому слов'яно-етнографічному концерті, влаштованому М. Лисенком, де кобзар виконав два твори, а його спів супроводжувався "туманними картинами" з діапозитивів, які виконав український художник та етнограф П. Мартинович, що вчився тоді в Петербурзі, в Зимовому палаці перед великими князями Сергієм та Павлом Олександровичами, які на знак подяки подарували кобзареві срібну табакерку, пізніше царський дарунок не раз рятував його від тюрми і жандармів.

Повернувшись із Петербурга, О. Вересай побудував собі нову хату, в якій жив зі своєю великою родиною (у 1882 році родина кобзаря нараховувала 15 осіб).

Після мандрівки до Росії кобзар жив ще 15 років, але його постать більше не привертала до себе уваги дослідників. У цей час в Україні вже стали відомими інші, також вельми талановиті кобзарі.

Восени 1881 та навесні 1882 року О. Вересай перебував у Києві, де зустрівся з етнографом К. Ухач-Охоровичем, який занотував три нові думи і кілька пісень релігійно-моралістичного та сатиричного змісту, записані 9 років тому М. Лисенком, О. Русовим та П. Чубинським. Загалом на той час репертуар О. Вересая складався з 9 дум, 13 релігійно-моралістичних та 7 сатиричних пісень. К. Ухач-Охорович подав вступну статтю до "Киевской Старины", що повторювала факти біографії кобзаря, наведені ще Л. Жемчужниковим. Новим були в ній лише відомості про успіхи О. Вересая в Петербурзі та коротка згадка про його учнів, які вмерли молодими, не продовживши традицій його школи (6).

У серпні 1882 року журнал "Киевская Старина" друкує статтю "О музыке дум и песен Остапа Вересая" А. Кримського, який, імовірно, зустрічався з кобзарем і слухав його спів (7).

Помер Остап Вересай 1890 року. І хоча було і до нього і після нього чимало талановитих виконавців, саме його ім'я навічно закарбувалося в пам'яті українців як символ високого злету народного кобзарського мистецтва.

Література:

1. Жемчужников Л. Полтавщина (из записной книжки 1856 года). // Основа. — СПб., 1861. — 10 кн., октябрь.
2. Русов О. Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских. // Записки Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества. — Т. I, 1874. — С. 309-338.
3. Киевская Старина. — Февраль, 1904. — С. 222-223.
4. Жемчужников Л. Обьяснение к рисункам "Живописной Украины". // Основа, СПб., 1861. — Август. — С. 2-3.
5. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. — К., 1980.
6. Ухач-Охорович К. Остап Вересай, его песни и думы. // Киевская Старина, август. — 1882.
7. К-ский А. О музыке дум и песен Остапа Вересая. // Там само.
8. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. — К., 1992.

СВЯТКУВАННЯ ДНІВ ОСТАПА ВЕРЕСАЯ У СОКИРИНЦЯХ

Андрій МАЛЮК

«Зібрати б усіх кобзарів з нашої живописної України, та щоб ударили вони в струни на тисячах кобз, то й весь світ узнав би, що у нас є люди, які люблять рідний край понад усе».
Т. Г. Шевченко.

15 червня в селі Сокиринцях Срібнянського району Чернігівської області було велелюдно — справляли Вересаєве свято. З усіх-усюд з'їхалися люди пошанувати пам'ять народного співця, сліпого кобзаря, що прозирав у душу кожного. Тужливо нарікав на людську ницість, однакову як тоді, так і пізніше.

Нема в світі правди, правди
не зиськати!
Що тепер неправда стала
правдувати.
Хто по правді судить,
то того карають,
А хто не по правді,
того поважають.

Гнівно таврував усіляких перекинчиків-малоросів, що відцуралися рідної мови заради всього «панського», стали пустоцвітом при чужій дорозі, забули, що:

Да не буде лучше,
Да не буде краще,
Як у нас на Вкраїні!..

До цього безкомпромісного будителя національного духу, пам'яті з'їжджалась українська інтелігенція. Про нього писали, не гребували в нього вчитися Пантелеймон Куліш та Лев Жемчужников, Олена Пчілка, Микола Лисенко та Павло Чубинський. Сам Тарас Григорович познайомився з народним співцем і подарував йому підписаний власноруч «Кобзар». Поміж творів, присвячених Остапові Микитовичу Вересаю, — поезії Максима Рильського, Павла Тичини; оспівав українця Остапа і німець Райнер-Марія Рільке.

Як колись, так і тепер Вересай згуртував довкіл себе багатьох обдарованих, талановитих людей. Головною окрасою свята були вусаті красені у пишних свитках — Національна заслужена капела бандуристів ім. П. Майбороди. Бандури в їхніх чулих руках немов живуть якимось іншим довершеним у своїй гармонійності, злагодженості життям. Народний артист України Микола Гвоздь зібрав ліпших з-поміж ліпших, його капела — гордість вітчизняного музичного мистецтва. Це і ціле ґроно народних та заслужених артистів, і огром талановитої, перспективної молоді (недарма ж при капелі працює студія кобзарського мистецтва, де досвідчені майстри готують собі гідну зміну). Окрім митців з Національної капели бандуристів, чоловічої хорової капели зі Срібнянського районного Будинку культури на святі були капели, дуети, тріо та квартети бандуристів із Чернігова, Львова, Бахмача, Малина, Кам'янця-Подільського, Прилук, Полтави.

Та свято Вересая — це не лише свято титулованих капел і премійованих виконавців. Це свято всіх, хто має хист, любов до рідного краю, мови, пісні. Скільки їх таких зібралося тієї погожої літньої днини в Сокиринцях! За кожним стоїть своя історія, своє життя — в кожного своє неповторне і водночас типове.

Мерзленко Віктор Іванович народився у 31-му, в Дніпропетровську. У страшні воєнні роки померла мати. Змалку горнувся серцем до музики, випадком навчився у зайшлого солдата грати на балалайці. Врятував хлопчину, не допустив, щоб малий Вітя зв'язався з босотою, керівник музичного гуртка Сидоренко Василь Тарасович. Він же відкрив для Віті чарівність мистецтва гри на бандурі. Скільки їх було, таких учителів, гуртків, що у важкі повоєнні роки опікувалися дітьми, молоддю... Проти волі спадає на думку гірке порівняння, — 2001-го, на десятому році незалежності, Вікторові Івановичу, що так само вчив дітей грати на бандурі, просто вказали на двері Дніпропетровського Палацу культури, приміщення якого знадобилися грошовитим американським сектам, що понаїхали «просвіщати» і «нести духовність» у наші «безкультурні» краї, ніби за нами не стоїть тисячолітня історія, ніби спів кобзаря менш духовний і «культурний» за вибряцювання під гітару якихось новотворів, перекладених з англійської на російську. «Мені тих ста сорока гривень не шкода, — зітхає кобзар, — аби тільки лишили хоч кімнату, де б ми могли займатись...».

Світ не без добрих людей. Сивого кобзаря прихистив музей при славетному металургійному заводі ім. Петровського.

А найсвітліший спогад у Віктора Івановича — це те, як він уперше поїхав за кордон на гастролі і німці плакали, слухаючи його гру на бандурі, український спів, захоплено дивувалися багатству нашої культурної спадщини. «Соромно мені зараз про це говорити, знаєте, молодий ще був і виріс у місті, але саме тоді, за кордоном, я вперше відчув гордість, що я українець, гордість за свою мову, культуру, зацікавився історією... Бандура — то наш скарб. У жодного іншого народу бандури немає».

Таких людей — гордих, що вони українці, на святі було багато — зовсім юних і старших. Це і відомий Василь Нечепа, і молоді Володимир Бондар та Руслан Пінчук, Тарас Силенко, Едуард Драч, Олег Созанський, Тарас Лазуркевич і ще, ще... десятки імен з усієї України.

Радує їхня любов до свого мистецтва, своєї мови, що відчувають себе українцями і не будуть, як місцевий чиновник, відкривати свято промовою читаною і називати Вересая — «украінскій кабзарь».

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ ТРАДИЦІЙ І НОВАТОРСТВА В РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Василь БАРКА

Часто докоряють модерністам за найбільший недолік — незрозумілість образів і висловів.

Не завжди письменникам щастило через скорий час виправдати свої новотвори. І тут переважно — дві пари причин. Перша: мовна незмога декого з авторів, і нетямущість декотрих критиків. Друга пара причин: надто рішучий "модернізм" у здогадах митців про події правди прийдешнього, і також надмірний, при всій вартості здобутих мистецьких форм, традиціоналізм серед критиків і громадянства.

Виразити свої прозріння Гоголь міг тільки при розриві з деякими усталеними поняттями про мистецтво прози.

Вже не казати про бунт французьких модерністів, або цілком напрямок осторонь — у Джойса, чи новаторське "безумство" Хлєбнікова.

Справжні здогади можна було виразити через образні знахідки в мові, повні незвичайного освітлення. Для традиціоналістичної уяви більшості, як також її випробуваних речників, звиклих до всього "прийнятого", до "нормативного" повороту думки і до канонічного обрису мистецької видивності, — ці знахідки видавалися складеними аж надто дивно, як єретичні, навіть правопорушні, ніби — як від "переступу" і зла: такі осуди часто падали на відкривачів нового.

Запам'яталися, читані перед війною в праці одного історика, розділи про уявлення в трагедіях Есхіла. Прирівняно образи, їх величністю, до хвиль Атлантики; і також зауважено: панує над ними атмосфера високої таємничості і в цьому незміренно більше правди про світ, ніж у книжках поетів, що зображують його, ніби вже спізнаний і цілком висвітлений для думки. Бо в тій таємничості і настроях, нею викликаних, виражається відчуття незбагненно багатого всесвіту, як і урочистість вищого життя.

Певно, не все в творі повинно зоставатись тайною. Мусять розкритися зрозумілі правди, ясні, мов сонцем облиті, щоб при них, нашими духовними силами, ми могли від просвітленого досвіду перейти до ділянок незнаного: духовним зором споглянути нововідкриту частину з невичерпних дарів життєвих, в яких виявляється джерельна сила всього — сила життя. Таких дарів, невідомих людині, в кожну добу далеко більше, ніж відомих.

Ось тепер на межах знаного всесвіту відкривається, через радіотелескопи, початок ніби "зверхвселенної" — з огненними велетнями.

З одним твердженням більшість знавців згодилася: в творі справжнього мистецтва, крім вірної подробиці, повинно бути відчуття всесвіту. В самій природі мистецтва криються ключі: до незбагненного для аналітичної думки. Це — в значенні іншого зору, ніж мають наші очі.

Тілесні очі бачать зірку в нічному зводі, як кольорову іскру, як зернину огню, коли мерехтить і переливається світлом.

Думка ж своїми "очима" бачить образ однієї із зірок, скажімо, Сатурна, як величезну круглу планету з "вінцями" навколо, з магнітним полем, хімічним складом і температурою.

Зрештою, "очі серця" бачать одну із зірок — так, як сказав Шевченко: зоре моя вечірняя, зійди над горою, поговорим тихесенько в неволі з тобою! Або в іншого автора: зірка з зіркою говорить. Для зору серця вона — світляна істота з обличчям, з очима і устами, з мовою, доброю думкою і спочуваннями. Як сестра: з неба. В горі можна почути від неї речі втішення.

Тисячі і тисячі років усі народи вірили, що стихії світові, зокрема огненна — в зорях, керуються свідомими охоронниками їх, з повелінням від Вседержителя. Як вірили в багато інших речей, ніби фантастичних, що тепер потверджені.

Тут — прочуття в одну з найбільших правд про життя, що оточує: закриту від очей тілесних і від "зору" думки.

Але також — ніби інший вимір, де все суперечить звичайній логіці щоденного думання: по законоданностях всього досвіду серед побутової матеріальщини.

Вираження здогадів про нерозкриті царини життя потребує від мистецтва інших способів, ніж від нашого щоденного розмислу.

Можливо, мистецтво тепер — на порозі новітньої символістичності, передзначеної якоюсь віщою мовою, освіженою в інтуїтивних знахідках якраз через модерністичний розвиток, а не традиціоналістичний, за останні десятиліття.

Але до новітнього виміру чи сфери, повної урочистого освітлення поезії, вступ, як виявилося, можливий тільки при ісповідницькому переконанні духовної людини.

Воно було. І його поволі втрачено після Сковороди і Шевченка; втрачено цілковито: коли письменство в нас почало протиставлятися Біблії, що її світлом дихало серце всіх високих попередників.

Письменство підійшло до перехрестя з духовним конфліктом, в якому виразилися глибинні сили. Його означив колись Ґете — як основну суперечність усієї історії людства: суперечність віри і безвір'я.

На перехресті стояли, видимі для всього сходу Європи, дві полярно протилежні постаті: вони якраз були центральні для історичного конфлікту — не Ленін чи інші воєначальники минулих рухів, хоч і визначних.

Постатями осередніми, через погляди яких визначалася доля наших слов'янських народів і їх сусідів, були два мислиники минулих рухів, хоч і визначних.

Перший — речник матеріалістичної філософії північного взірця; другий — речник християнського світогляду в його виразі від київського джерела.

Як на Україні після Сковороди, Шевченка, Куліша, так і в Росії після Гоголя, Тютчева, Достоєвського, себто після "ідеалістичної доби", відкрилося те перехрестя: куди іти? — і тоді почався помилковий напрямок.

Перемогу віддано Чернишевському — волею інтелігентного суспільства, що начиталося матеріалістичності ще від енциклопедистів, як також силами так званих "передових" політичних кіл, при допомозі різноманітних нігілістів з усіма кольорами громадського спектру.

У самій Росії одиночка Володимир Соловйов, учень Юркевича, деякий час вів думки окремих шарів інтелігенції в ідеалістичній християнській дорозі: як філософ і як поет, — супроти навали ніцшеанства і всього подібного.

Трималися деякий час цієї дороги і українські символісти. Але хвиля перекотилася через їхні голови. Заключний виголос прозвучав несказанним чаром у "Соняшних кларнетах". То була остання жайворонкова мелодія від цілої ери життя, коли зберігалася гармонія, наприклад, між новотворчістю в персональному "модернізмі" Сковороди, як поета, і просвітленою традиціоналістичністю Сковороди-мислителя, апостольського учня. І це якраз при бароковому традиціоналізмі Сковороди-поета, і сміливому "модернізмі" Сковороди-мислителя, реформатора православного віровизнання: він хотів очистити нашу духовність від всього калічного і лицемірного, нанесеного книжниками і фарисеями імперської клерикальної ієрархії.

Подібно і "Кобзар" — книга такого ж традиціоналізму, як і новаторства для цілої ери.

Після неї настають розриви по всіх рубцях; сама суцільність мистецького, як духовного комплексу, розточилася на численні "ізми". Хто був Гомер? Реаліст, романтик чи класицист? Він був мистець, поет, без поділів по лініях болісного розриву; такими були Данте, Сервантес, Шекспір, Ґете.

Наші "ізми" — це частини розколотої посудини. Їх тримала колись єднаюча сила всередині самого фарфору, матеріалу для її дії: сила духовна, сила віри, як віри життєвої.

Вона виснажилася серед поетів: через різні причини, переважно через чужоядіє духовне і чужобожество, як і через чаромутіє безвірних захожан. Тоді луснула на розсип ціла посудина мистецької творчості. Всі кинулися підбирати собі клинці, проголошуючи, за формою їх, як новоодкровенні "ізми". В кожному була своя часткова істина і своя загальна неправда.

Втратилися робітні могутності духу, що заразом формували посуд, як і обновлювали його.

Розірвалися і пішли нарізно традиція і модернізм, навіть почали пересилатися злими речами.

Такі розпади і сварки були часто і в минувшині: на всій дорозі занепадів творчості і піднесень до нового рівня, завдяки тим одиницям, що об'єднували знов, як цілість. Вони не тільки переносили на своїх плечах багатства з попередньої доби в наступну і відкривали їх при новому світлі — ще невідомими гранями їх складу, але також винаходили новочасний, модерний збір інструментів: відгранювати "самородки" того багатства.

В кожну добу існував свій "модернізм", наприклад, у Карпаччіо, Рембрандта, Ель Ґреко. Тільки тепер виник якийсь фетишизм цих інструментів. Ніби в самій побудові їх є правда, цілком достатня.

Можна так порівняти. Захисники різних "ізмів" стали схожі на осіб, що захоплюються відблисками сонця, зірок, місяця на незвичайних зверхмодерних пристроях із скла, криці, міді, алюмінію — по різноманітних полірованих площинах цих матеріалів, вжитих для астрономічної обсерваторії.

Але забули, що не для цих відсвітів збудовано все, хоч відблиски часом бувають дуже ефектні і навіть фантастичні.

Забули, що збудовано споруду для посиленого бачення і спостереження світил небесних: через її пристрої.

Забули, що не зовнішній відбиток потрібен для справ пізнання, а — той, що проходить всередині інструментів: через "внутрішний" шлях.

Так тепер з поетикою модернізму. На жаль, більшість зайнята самими частковими спорядженнями в новаторстві.

Одна з причин відхилу: це — гіпнотичні впливи від технічної культури, що приковують погляд до матеріалістичності. Властивий всесвіт самого мистецтва зовсім інший, куди більший і цінніший.

Коли матеріальний універсум минеться, згортаючись подібно до літописного сувою, то більший і незрівнянно цінніший всесвіт збережеться навіки; він має просту назву — "душа людини". Всім відкриється заново, що означено в Євангелії: безмежна цінність душі людської, вища від вартості фізичного космосу, її доля: стати навіки свічадом, в якому відсвічуватиметься образ Бога живого. Вже при іншій землі і новому небі. Ніби особливу височину цього неба, даровано в світі материнську любов. Як оглянути духовними поглядами її одну, того досить для безлічі поем і симфоній та шедеврів малярських, і то не вичерпати її радості і горя. Світлом її серце може жити завжди. Людство і все небо ангелів преклонилося перед образом страстотерпниці: Богоматері коло хреста-розп'яття. Навіть чутливі люди без релігійної віри і комуністи, як Хвильовий, могли благоговіти перед образом Мадонни. Пастернак, пройшовши весь шлях безвірника, завершив життя дивними віршами про зірку над Вифлеємом.

Тут найвище світло приходить для людей; і все, що близьке до нього і споріднене і схоже, дане нам від народження — воно становить найсправжніший підмет поезії, силу для її дихання, тепло для її крові.

Без відклику серця, без кріпкої віри його і духовних зусиль для того, що вибрано ствердити, і без офіри в службі цьому, не можна справжньої поезії уявити.

В ній розрішаться, ніби самі собою, труднощі при сполуках того, що звемо традиційністю, і модерністю. Навіть зможемо відчути вимогу цього. З'являться здогади і не покинуть тривожити, аж поки не вимовлені будуть віршовими рядками.

В кожну добу поезія щоразу особливо мирить обидва полюси естетичного багатства: від попередніх віків і від здогадної майбутності, для якої прибираються щоразу модерні ключі.

Найбільші правди живуть над часом, бо належать вищій дійсності: в її постійній теперішності.

У поезії це — обов'язкове, навіть сама справжність її міряється здатністю її жити відчуттями над нашою минучою "сучасністю" з її течіями.

Буває так, що страшенна закостенілість попереднього, сердито бережена, — спонукає до повстання в самих формах, до розриву того, що вже обернулося ланцюгами, і в той же час — до складання зовсім нового збору способів.

Тепер переживаємо цей стан, і він — затяжний. Він навіть фетишизувався, бо втрачено перспективу і призначення для духовності. По всьому кілю новаторського корабля вчепилося стільки "бітніківських" та інших мушель, що він ледве рухається. Есхілові хвилі проходять мимо.

У традиціоналізмі не ліпше: він вичерпався живими силами і повторюється: як марш солдатів на місці, з поворотами, маніпуляціями і погрозами чи кпинами на модерністів.

Вихід із цього становища — тільки в синтетичному стилі наступної доби. Окремі, іноді блискучі успіхи в поезії чи малярстві, вказують: він — можливий. Звичайно, якщо здійсниться поворот до першоджерел духовного життя.

При них і сам характер наступного стилю складеться інший, ніж мають теперішні "ізми".

Різниця, наприклад, така, як в ході людини і коня. Піший, ступаючи, збиває траву — в тому напрямку, куди йде, в той час, як кінь, підносячи і ставлячи ногу ніби по іншій рисі, відкидає траву в своїх слідах назад: в напрямку, звідки йде.

Певно, сама хода того Пегаса завтрашнього стилю, з духовними крилами, складається інша, ніж у піхоти нашого безнебесного мистецтва, аж надто прив'язаного стопою до низини.

Мабуть, поезія знову звернеться до змістовних символів, не страхаючись уже ні затуркування, ні глуму, ні нападок за незрозумілість.

Візьмемо, як приклад, дивовижний образ:

Ідуть чотири колеса, велетенські і всі однакові з вигляду, мов топаз, і побудовані так, ніби колесо перебуває в колесі. Вони ідуть на чотири свої сторони. Обіддя всіх страшно високе, і навкруги повне очей.

Можливо, майнули навіть поспішні обвинувачення в "незрозумілості" цього нібито зверхмодерністичного образу багатоoких коліс.

Але це — один із "найтрадиціоналістичніших" образів; йому понад дві з половиною тисячі років: він з Біблії з пророцтва Езекіїла (глава 1:15—18).

Перед описом коліс і після нього розгортається найнезвичайніша панорама видива.

Попереджують його: бурхливий вітер з півночі, велика хмара і вогонь, що клубочеться, і сяйво навколо нього; також сфери, що безпосередньо — перед престолом Божим. Чотири найвищі ангельські істоти неба згадано і в древньому пророцтві і також в "Апокаліпсисі", як жизнини: через неповних сімсот років.

Про їх правду здогадувалась уява інших народів, але не в такій світлості пророчого одкровення.

Наприклад, в асирійській "Епопеї про Гільгамеша" (за дві тисячі років до нашої ери) на табличці V, в колонці IV, згадується крилатий бик божества Ану.

У видінні Езекіїла колеса, як і крила "тварин", уособлень різних родів життя, символічно означають повсюдну присутність життєтворчої сили Божої, а очі в колесах — видючість її: в самому житті, в циклах, що заключені одні в одних, — не сліпість ходу, а ця видючість.

Тут незмірено змістовніший "модернізм" образу, ніж навіть при мистецьких винаходах сучасного сюрреаліста, скажімо, Сальвадора Далі, що намалював автопортрет і в одному оці помістив циферблат годинника, де показано час: обома стрілками.

Сама модерністичність, певною мірою — умовна, і деколи, якби ми не знали дат і мовних прикмет, її взірці можна було б поставити на місце дуже традиціоналістичних образів із символічним світлом.

Бо, зрештою, всі походять природою своєю від душевного життя людини, подібного, на думку Бергсона, до ватри, в якій пориви огню і сполохи його сполучаються — розходяться, знов змішуються в одній стихії, ідуть наверх і спиняються, коли натомість надходять інші: все в одній рухливій єдності.

Чи вже так дуже змінилася сама природа живого почування людського ?

Читаємо в трагедії, написаній мало не дві з половиною тисячі років тому: вірші — про терпіння двох братів і двох сестер. Як побивається одна з них після загибелі братіка на полі битви і йде на смерть, щоб тільки справити останні урочистості похоронні над ним: нехай Душа його не буде терзатися, блукаючи, а знайде посмертний спокій. І вся мука душевна при переступі через заборону, під страхом смертної кари, — така, як і в грудях сьогоднішньої людини.

Минулого століття (XIX — Ред.) найглибший психолог-аналітик у світовому письменстві — казав: яка широка душа людська! Він зображував найсуперечливіші рухи її, від ангельського до демоніакального, на цій широчині, і вони вміщалися. Чи не вміститься, як нормальний, синтез традиційного і модерністичного, в її поетичному портреті?

Вміститься, аби тільки це було щиро і природно — для її найглибшого самовираження в її індивідуальній прикметності: так само від особи, як і від душі цілого народу.

Тому, на мій погляд, і сьогодні, через двадцять років, зберігає повну актуальність теза Юрія Шереха, з часів МУРу: про національно-органічний стиль.

Тут є міра: при ній остерігаємося надто наголошувати окремі прикмети, що можуть проминути, як тимчасові; але твердо означено національний характер стилю, природний для вселюдської творчості.

Можуть і повинні бути, через двадцять років, спроби ближчої характеристики цього стилю в специфічних термінах. Найцікавіша – спроба Юрія Лавріненка, що визначив його як стиль нашого необароко. Тут зроблено добрий крок.

На закінчення можу тільки додати, що, живучи в наймодерніших містах, ми часом губимо відчуття вселенського життя: найвищого, що відчувалося, скажімо, для Данте.

Поетам слід жити серед природи, хоч недовго. От, влітку, відійти в гори, спати на землі, при зорях, камінь під голову.

Немає кращого підручника поезії, як книга вселенського життя, відкрита над всіма бібліотеками.

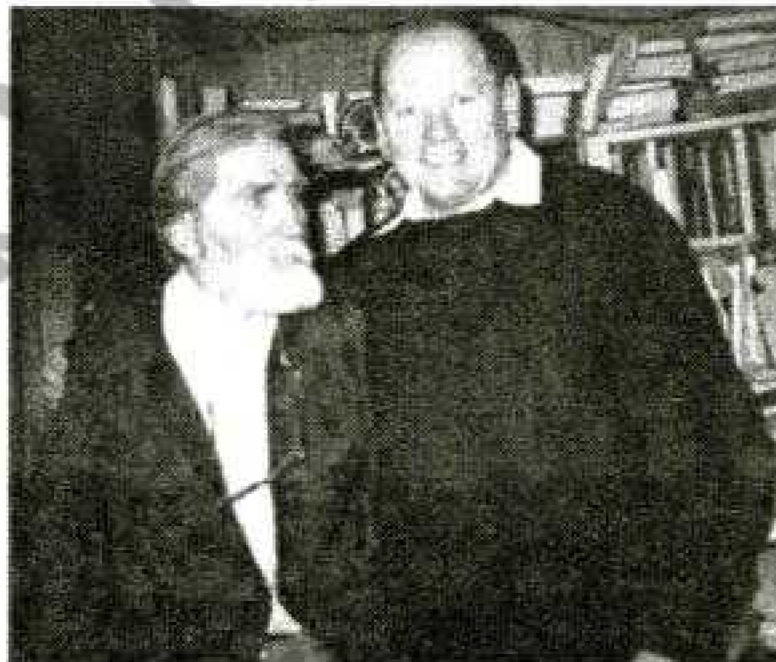
Там навіть можна прочитати, як сполучаються модерні метафори з традиціоналістичними: це – на тій сторінці книги, де щодня по-новому сходить споконвічне сонце.

ВАСИЛЬ БАРКА – КУЛЬТУРОЛОГ І ЛІТОПИСЕЦЬ ДОЛІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Микола ЖУЛИНСЬКИЙ

Назавжди запам'ятав темний весняний вечір 1947 р. – року голоду, снування по хатах мовчазних прохачів із великими очима, що благали їжі, "брянських", як у нас їх називали, – коли я, малий хлопець, зайшов до сусідки Ольги Котило, і вона, щільно завісивши вікна ряднами, виклала на столі число 666 із сірників. А потім, перемішавши їх, стала "народжувати" із цієї ж кількості сірників "число людське", йменння звіра – Сталін. Я занімів, затих, бо вжахнувся. Невже цим страшним звіром, про якого я читав у Євангелії, є той, про якого ми згодом у школі співали:

Із-за гір та з-за високих
Сизокрил орел летить.
Не зламати крил широких,
Цього лету не спинить.



В.Барка і М.Жулинський

Я нікому про це таїнство народження жахливої істини не розповідав. І довго-довго не знав про існування в Павла Тичини уривка з поеми "Чистила мати картоплю", в якому опечалена до розпачу наближенням голоду мати волає до сина-"комуніста":

Ленін-антихрист явився, мій сину, а ти
проти мене. Треба боротись: ворог явився.

І тоді, після осмислення намагань Павла Тичини виразити в поетичних формах народні настрої та переживання під час голоду 1921–1923 рр., я знову пригадав одкровення св. Йоанна Богослова, в якому йдеться про звіра першого: "Дано йому вести війну проти святих і перемогти їх; і дано йому владу над кожним племенем і людністю, і язиком, і народом" (глава 13, рядок 7), і про звіра другого – "число його 666", – що "владою від першого звіра всією діє перед ним, і зневолює землю і тих, що мешкають на ній, щоб поклонилися звірові першому, в якого загоєна рана смерті" (глава 13, рядок 12).

Люди про це говорили. Пошепки, із страхом і відчаєм. Народна уява, запліднена багатовіковою образною біблійною символікою, витворювала реальні контури цих містичних злих сил, тим більше, що новітня ідеологія до цього спонукала: "Сталін – це Ленін сьогодні", "Голубе сизий, мені вже не жити, тобі доручаю справу завершити", "Один сокіл – Ленін, другий сокіл – Сталін"...

Загупало в двері прикладом, заграло,

зашкрябало в шибку. — Ану одчиняй, молодице, чого це ти криєшся
в хаті? Застукало в серці, різнуло: ой горе, це ж гості до мене.
Та чим же я буду вітати — іще ж не зварився синочок...

Про яке: перше — 1921—1922 рр., друге — 1932—1933 рр., третє — 1946—1947 рр. божевілля голоду свідчив поет Тичина? Вперше і востаннє він свідчив про голод 1921 р. Про той голод світ знав. Бо ще не встигла опуститися залізна завіса, яка відгородила новітній концентраційний табір від світової цивілізації. Але вже тоді люди вважали, що прийшов звір, прийшов антихрист і нема рятунку.

У романі Василя Барки "Жовтий князь" Мирон Катранник — батько трьох дітей — з жахом вислуховує пророцтва випадкового подорожнього дідка про "сатану і звіра, йому службового, про виконавця і жовту одежу, в якій він князює", бо пророцтва ці здійснюються.

Говіркий дідок домислював одкровення св. Йоанна Богослова про звіра, що виходив із моря, — "він з дна морського виходить, це — з життя народів, де всякі хвилі котяться". І далі дідок розгорнув перед занімілим від подиву Мироном Катранником максимально наближену до реальності апокаліптичну картину торжества влади звіра: "Виліз він з багна в образі компартії — зразу кинувся на сім'ї людські: розриває їх, бо сказано — звір. І він не останній; будуть зліші. Потім всіх придавить один. Поставить на всякому спокушеному знак: що думати і що робити. Хто відступає — кара! Всіх супротивних йому, але вірних Христу, викликатимуть і вигризатимуть з ниви життя, вбиватимуть, як чужих птахів — огнем, залізом, голодом; подібно тепер робиться. Погіршає люто при останньому звірі... Скибки хліба не дадуть, коли не покажеться знак на лобі і на долоні, кладений від князя, що при дияволі ходить".

Про страшні муки і переживання українського народу 1932—1933 рр. написано ще небагато. Писали, свідчили, згадували передусім за кордоном — в Україні про голодомор 1933 р. не вільно було й слово мовити. Василь Барка, який сам пережив голод і бачив на власні очі жахи канібалізму, відтворив народну трагедію в романі "Жовтий князь", не втішаючи себе надією, що цей твір колись буде видрукувано в Україні.

Трагічна доля родини Катранників — Мирона, Дарії та їхніх дітей Миколи, Андрійка і Оленки із с. Кленоточі — уособлювала шлях на Голгофу голодної смерті мільйонів українців. Письменник психологічно послідовно відтворив, яку розгубленість і страх породив у думках і настроях селян цей жахливий план виморювання люду. Селяни не могли зрозуміти, чому їх, які вирощували хліб, а отже, творили основу життя для робітництва, для міста, приневолювали до голодної смерті, знущалися з них, вселяли підозру один до одного, ненависть, заздрість і жадобу крові. Хто це велів? Ні, це не своя держава, не свої люди. Такий стан — поза логікою нормального мислення, поза змістом життя людини на землі. То в когось уселився диявол, злий дух і вершив це зло.

Поперваx вони не вірили, що політика винищення селянства здійснювалася за вказівкою згори. Свідоміші з них, передусім ті, хто брав участь у революції та в громадянській війні на боці більшовиків, намагалися віднайти справедливість у Москві, апелювали до "вірного ленінця". Так, у квітні 1932 р. колгоспники с. Горби Глобинського району на Кременчуччині надіслали листа до ЦК ВКП(б) Й. В. Сталіну:

"Шановний тов. Сталін. Чи є закон Радянської влади, щоб селянство сиділо голодне, так як ми, колгоспники, не маємо вже з 1/1—32 р. в своєму колгоспі ні фунта хліба. І зараз не тільки Горби, а взяти треба Глобинський і Семенівський райони, де поголовний голод серед народу. Ми, колгоспники, і вирішили спитати — що буде далі?

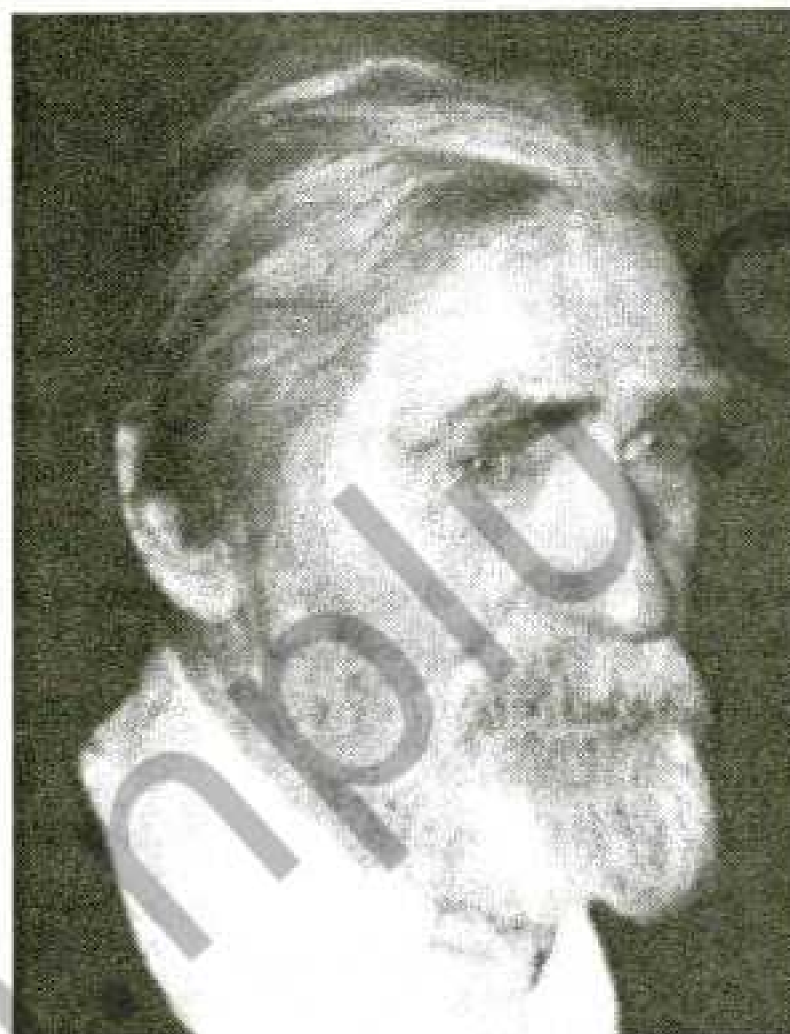
Постає питання. Як ми можемо будувати соціалістичне будівництво народного господарства, коли ми приречені на голодну смерть, бо ще до врожаю 4 місяці? Питаємо: за що ми билися на фронтах, за те, щоб сидіть голодними, щоб бачить, як вмирають діти в корчах голоду?"[1]

Селяни не усвідомлювали, що здійснювався страхітливий план винищення українства, але це зрозуміли деякі політики, дипломати. Консул королівського посольства Італії в Москві Граденіго доповідав 31 травня 1933 р. про голод в Україні, стверджуючи, що цей голодомор "уряд Москви, справді, заздалегідь підготовив за допомогою жорсто-

кої реквізиції", та підкреслював, що в основі такої політики "є напевно призначене зліквідувати українську проблему протягом кількох місяців з жертвою від 10 до 15 мільйонів осіб. Нехай ця цифра не здається перебільшена, — пише далі консул. — Я тієї думки, що її перевищили і що, мабуть, уже її досягли"[2].

І нарешті узагальнив: "Закінчую: сучасне нещастя спричинить колонізацію, переважно російську, України. Воно змінить її етнографічний характер. У, може, дуже близькій майбутності не можна буде більше говорити про Україну, ні про український народ, ані тим самим про українську проблему, тому що Україна в дійсності стане російським краєм"[3].

На відміну від італійського дипломата, лідер радикальної партії Франції Едуард Ерріо, який двічі обирався прем'єром своєї країни, під час свого перебування в Україні у серпні-вересні 1933 р. не побачив жодних ознак голоду і тому засудив ті статті, в яких світову громадськість інформували про сталінський голодомор. Не тільки Едуард Ерріо спіймався на вудку сталінської політики окозамилювання — "потьомкінські села" витворювалися для багатьох дипломатів, письменників, журналістів. Англійський письменник Бернард Шоу також заявляв: "Я не бачив у Росії жодної голодної людини, молодої чи старої"[4].


В.Барка

Відбувалося систематичне масове винищення народу, а світ мовчав.

Такої жорстокої, варварської форми колонізації людство ще не знало. Тому вона вражала своєю жахливою навальністю — без будь-яких моральних застережень, без озирань: а що скаже світ?, без жалю і співчуття до тих "гнаних і голодних", заради яких начебто й творився на крові та насильстві новий світ. Десятки й сотні тисяч селян і робітників України забрала революція і громадянська війна. А скільки українців — переважно інтелігенції, військових, представників національної буржуазії — опинилося поза межами радянської України? Після революції та громадянської війни — цієї новітньої "Великої Руїни" — відкрився простір для авантюрних соціальних експериментів, які увійшли в історію XX ст. під назвами: "рік великого перелому", "колективізація", "ліквідація куркульства як класу". ...Внаслідок цих народовбивчих експериментів Україна наприкінці 1932 — на початку 1933 р. опинилася на межі катастрофи. Знесилена братовбивчою громадянською війною, залякана тотальним ідеологічним пресингом — звинуваченнями у контрреволюційності, буржуазному націоналізмі, саботажі, організації терористичних актів тощо, Україна нічого не могла протиставити навальному диктатові центру в застосуванні найсуворіших методів у "боротьбі за хліб". Обережні, несміливі сигнали-натяки українського партійного і радянського керівництва в особі В. Чубаря, М. Скрипника, Г. Петровського, О. Шліхтера про розростання голоду внаслідок гіпермаксималістських планів хлібозаготівель тільки злостили Сталіна та його поплічників.

6—8 липня 1932 р. в Харкові відбулася III всеукраїнська партійна конференція, на яку прибули з Москви члени політбюро ВКП(б) В. Молотов і Л. Каганович. Скликана на вимогу центру з єдиною метою — віднайти і назвати винуватців невиконання плану хлібозаготівель, ця конференція устами вірних холуїв Сталіна назвала винними у зриві останньої хлібозаготівельної кампанії більшовиків України. Конкретні винуватці відшукувалися з гурту керівників партії та уряду України. І хоча Микола Скрипник відкидав нахабні звинувачення Молотова й Кагановича в персональній відповідальності керівників партії та уряду за "причини наших проривів"[5], захистити Україну йому не судилося.

У своїй промові В. Молотов висловився однозначно: "Тепер є спроба приховати недолі-

ки в сільському господарстві України, звалившии негативні факти останньої хлібозаготівельної кампанії в Україні на "зовнішні" причини (Скрипник, Шліхтер), на розмір хлібозаготівельного плану (Чубар) і т. д. Треба дати відсіч цим антибільшовицьким спробам"[6].

Відсіч не забарилася. Передусім було завдано жорстокого удару по селянству "Законом від 7 серпня 1932 року", згідно з яким вводилася смертна кара за розкрадання колгоспної власності. Цей варварський "закон про колоски" підняв нову, небачену доти хвилю нацьковування дітей на батьків (синдром Павлика Морозова), глухої, звірячої ненависті людини до людини, доносів, підозр і знущань. Юні піонери вистежували односельців і рідних, доповідали політвідділам, нерідко самі ловили тих, хто зірвав на колгоспному полі один чи два колоски, і радо рапортували на зборах піонерських дружин про досягнуті успіхи в класовій боротьбі. Діти були мобілізовані для чергування на полях. Павло Постишев із гордістю говорив, що таких юних дозорців було більше півмільйона, а з них у боротьбу із "злодіями" вступили 10 тисяч піонерів[7].

Ухвалою центрального виконавчого комітету СРСР від 27 грудня 1932 р. було запроваджено єдину паспортну систему, за якою селянин закріплювався за колгоспом, за місцем проживання. Селян перестали брати для роботи на заводах і шахтах. Прикордонники перекрили всі дороги, що вели з України в Росію. Власне, Україну перетворили на гігантську резервацію, зусібіч оточену військами, в якій почав містичне владарювання Жовтий князь-голод. ДПУ УРСР 12 березня 1933 р. так інформувало про продовольчі труднощі та ураження голодом районів України: "Найбільше число фактів голоду зареєстровано в кінці лютого і на початку березня. В окремих місцях це явище набуло масового характеру.

Голодуючі сім'ї вживають у їжу різні сурогати — кукурудзяні качани і стебла, просяне лушпиння, сушену солому, трави, гнилі кавуни і буряки, картопляне лушпиння, стручки акації тощо. Зареєстровано факти вживання в їжу м'яса кішок, собак і дохлих коней.

Випадків людоїдства зареєстровано 28. Більша частина їх належить до 3-ї декади лютого і початку березня. 19 випадків людоїдства припадає на Київську область. У лютому також мали місце 13 випадків трупоїдства"[8].

Такого жаху український народ ще ніколи не переживав.

Свідомо й послідовно вводилася в систему внутрішньої політики ідеологічна і морально-психологічна деформація суспільства, руйнувалися віками утверджувані й сповідувані принципи народної етики і моралі, нівелювалися елементарні засади й основи людського співжиття. Ясна річ, селяни були охоплені містичним жахом, бо не могли сприйняти цієї абсурдної логіки винищення своєю владою своїх же громадян, і тому вірили в прихід антихриста, в наближення кінця світу.

Читаємо в романі "Жовтий князь" розмову пригніченої наближенням безжалісного лиха Дарії Катранник зі старою матір'ю. Бабуся віщує наближення горя, бо в писанні сказано: "Живемо в кінці часів. Тож антихристи спішать зло довершити. Це з ікон видно: Спаситель на хресті мучиться, а внизу вони, домальовані, скрегочуть, глядячи на безвинного... Люди кажуть, що вкоїться пекельство, аби відзначити дев'ятнадцять віків після розп'яття: так кажуть".

Перестрашені люди в усьому вбачали знаки оповіщення біди: в біблійному числі 666, у завершенні XIX ст., яке мусило хай пізніше, але заявити про свій кінець якимось пекельством, у падінні з неба мертвих птахів, у червоному прапорі, який набухає і чорніє від пролитої крові ("То тільки видається, що їх прапори червоні, вони темні", — казав Мирон Данилович).

Кожна подія обростала домислами, гіпертрофувалася, наповнювалася символічним змістом, деформувалася внаслідок переказів і намагань вияснити її справжні сенс і значення.

Відомо, що одразу ж після завершення III всеукраїнської партійної конференції В. Молотов відвідав кілька районів України. Він, щоправда, з вагона не виходив, але приймав численні делегації голів колгоспів, партійних секретарів, вислуховував здебільшого скарги на непомірні плани хлібозаготівель, запевнення, що хліба в селах уже нема, люди голодують і змушені зривати недозрілі колоски на колгоспних полях... Український літературознавець із США Григорій Костюк

вважає, що ця інспекція роздратувала Молотова і "є всі підстави думати, що це була перша і єдина причина появи в світ "Закону від 7 серпня". Цей закон прискорив голод, збільшив смертність серед мільйонів селян, але, безумовно, вирвав у голодних людей все ж таки коло 200 мільйонів пудів хліба"[9].

Василь Барка чув од людей про цю лиховісну поїздку Молотова, яка набула широкого розголосу. Спершу вірили, сподівалися, що високий чин із Москви допоможе, втішить, зміцнить віру в те, що голод пощастить відвернути, та ці надії зразу ж почорніли. Мирон Катранник так переповість родині цю важливу подію в житті республіки: "Перед зборами чув новину: вночі потяг приходить, вартою обтиканий: переполох!.. Начальство з міста аж курить на вокзал, бо там головні, з Москви. Крізь вагонні двері жменьку виіджено, самих заводіїв. Стрінули їх: обдутий один і попелястий, вуса під щіточку. Молотов, чи що, а рядом Каганович бідовий, з вусами — як виновий валет. Наказують розбити кутки в хатах і весь харч винести... Чорнявий підкинувся і кричить на всю станцію: "До зернини! До зернини!" — себто, так забрати хліб; а попелястий гребнув зерно, що було в кишені, і з усієї сили сипнув його в пику окружного партсекретаря. Зерно вдарилось і повідлітало..."Ось ваша хлібозаготівля; як таке зерно негодяще здаватимуть, всіх під розстріл".

Серед людей блискавично ширилися думки: якщо Москва не хоче зарадити біді, наказує викачувати хліб до останньої зернини та безжально карає смертю своїх, комуністів, за прояви милосердя до голодуючих, зволікання з репресіями тощо, то рятунку нема. Або голодна смерть, або втеча до міста, на Кавказ чи до братів-білорусів. Але й ці шляхи рятунку перекривалися...

Сьогодні очевидно, що число жертв голодомору 1932—1933 рр. на Україні сягнуло 7—8 млн. Василь Гришко, автор кількох досліджень причин і наслідків геноциду в Україні у ті фатальні роки, стверджує: "Український народ у межах усього СРСР взагалі втратив за цей час 8,1 млн., а в межах самої Української РСР (отже — без українських втрат на Кубані й Донщині) втрати дорівнювали 7,5 млн., з яких понад 4,8 млн. були вмертвлені голодом за час лише "смертельних" місяців приблизно одного року (1932—1933), а решта припадає на втрати природного приросту українського населення за цей час.

У вересні 1990 р. в Києві відбувся міжнародний симпозіум про голод в Україні в 1932—1933 рр. під назвою "Голодомор-33". На симпозіумі старший науковий співробітник Інституту Гаррімана при Колумбійському університеті Джеймс Мейс доповів про наслідки роботи комісії Конгресу США з дослідження голодомору в Україні в 1932—1933 рр., яку він очолював. Комісія дійшла висновку, що голод в Україні був штучно створений Сталіним та його поплічниками — Молотовим, Кагановичем, Постишевим і що передусім ці керівники винні в геноциді проти українського народу.

Та світ не міг, а то й не хотів повірити в цю страшну трагедію українського народу, хоча знав про іншу жахливу трагедію XX ст., коли гітлерівці знищили за роки Другої світової війни 6 млн. євреїв. Ідеологію расової ненависті, яку сповідував гітлерівський фашизм, осуджено міжнародним трибуналом, а тоталітарний сталінський режим офіційно не осудила керівна партія режиму — КПРС.

Професор Сорбонни Ален Безансон у промові, виголошеній 4 червня 1983 р. в Парижі у сквері ім. Т. Г. Шевченка на урочистих зборах із відзначення 50-річчя голоду на Україні, сказав: "У цілому демографічний дефіцит за тридцяті роки на Україні становить приблизно сім мільйонів осіб. Тим самим в абсолютних числах — це масакра, яка арифметично дорівнює винищенню євреїв, заподіяному Гітлером. Але тим часом, як кінцевий наслідок винищення євреїв відомий усьому світові, тим часом, як воно стало об'єктом дослідження великої літератури на всіх мовах і пам'ять про нього побожно і пильно зберігається, штучний голод, п'ятдесяті роковини якого ми сьогодні відзначаємо, лишається майже невідомим"[11].

Якоюсь мірою цю глуху завісу замовчування і дезінформації прорвала брошура "Голод на Україні", видана 1933 р. в Брюсселі, деякі публікації в періодичній пресі Європи, але сталінський режим і його прихильники на Заході робили все для того, щоби правда про

трагедію українського народу не долинала до світової громадськості. Так, французькі комуністи, свідчить Ален Безансон, перешкодили читачам ознайомитися з романом В. Гроссмана "Все минає", в якому детально висвітлено події голодомору в Україні, а "страшна книжка Василя Барки з'явилася (у французькому перекладі) щойно 1981 р., і мені здається, що вона не знайшла того поширення, на яке заслуговує"[12].

Прикро, бо роман "Жовтий князь" заслуговує на особливу увагу. До речі, так само, як і його автор. Не лише тому, що це перший в українській літературі великий прозовий твір, присвячений національній трагедії України. Це твір вражаючої художньої сили.

"Я думаю, що це таке нещастя велике... І в цьому є такий великий злочин проти народу українського! Із найбільших злочинів новітньої історії європейських народів", — сказав мені Василь Барка в липні 1989 р. в своїй дивовижній оселі-фортеці. З першого погляду він нагадував народного філософа когорти послідовників Григорія Сковороди, який свідомо усамітнився від цивілізації, щоб творити, мислити, пізнавати цей динамічний і таємничий світ. Цей поет-філософ чи не щоденно засвідчує істину в майстерно огранeній поетичній формі. Він наче прислухається до голосу святих архангелів, виловлюючи звуки християнської любові та доброти, містичної тональності, на яку настроюється людська душа, і, зливаючись у гармонії, лагіднішає, світлішає та оживає для творення добра, для ласки серце.

Саме для цього вловлювання небесних звуків, що їх поет переводить у слова-іскри великої почуттєвої сили, Василь Барка усамітнився в гористій місцевості за кілька годин поїздки на автомобілі від Нью-Йорка. Там озера й ліси, там тиша і українське слово, бо Глен Спей обрали американські українці для літнього відпочинку, для єднання молоді, громадських імпрез і культурно-спортивних розваг. Там і відбулася в мене перша зустріч із легендарним Василем Баркою. Я до цієї зустрічі готувався. Важко долав я чотиритомну поему Василя Барки "Свідок для сонця шестикрилих", яку поет виторював протягом 1952—1977 рр., милувався оригінальним мистецьким оформленням її видання 1981 р. Якова Гніздовського та з певним острахом позирав на інші його книги, бо не знав ще тоді, що "Свідок для сонця шестикрилих" — твір глибокої релігійно-міфологічної образно-значеннєвої семантики, духовно-моральна енергетика якого "спровокована" 66-ю книгою Біблії — Апокаліпсисом. Пізнав я роман "Жовтий князь" — цю виболену Василем Баркою трагедію українського народу в лихолітні 1932—1933 рр. Але драматична епіка і строфічна партитура роману "Свідок для сонця шестикрилих", його інтелектуальна напруга, посилювана ідеалістичною та релігійною символікою, вражала і наповнювала непереборним бажанням побачити його творця.

І ось він з'являється — сходить рипучими сходами своєї дерев'яної вежі додолу, ступає на траву, такий жвавий, з милою усмішкою, яка випорскувала з-під сивої бороди і брів. Колір очей майже зливається зі сріблом довгого волосся — вони в нього сіро-голубі, веселі й допитливі. Чекав суворого, відстороненого від суєти мирської духовного ченця, відчуженого від України суворою долею та образою за ігнорування, забуття та ідеологічне оскарження, а постав переді мною творчо натхненний митець, який імпульсивно реагує на всі проблеми українського політичного і літературного життя.

Василь Барка одразу ж причаровував своєю спокійною, вистражданою логікою сприйняття і свого драматичного буття та буття народу українського, до якого він сподівався повернутися своїм Словом. "Я дуже співчував єврейським жертвам цього голокосту. Мав найкращих приятелів єврейського походження. І я собі думав, що злочин, який Гітлер вкоїв супроти єврейського етносу, вкоєний і супроти українського етносу. І я знав, що речники єврейської нації знайдуть шлях подати відомості світові про страшну катастрофу. Але не був певен, що серед українців знайдеться хтось із письменників, хто пережив цей голод і біду, а я бачив біду тисяч... Та я не був певен, чи знайдеться інший, хто подав би свідчення так, як засвідчено трагедію єврейської раси. Я відчув, що це мій обов'язок — скласти свідчення про це. Я весь час збирав відомості. І мій персональний гіркий досвід був основою. А потім двадцять п'ять років збирав свідчення інших, кого тільки зустрічав, хто пережив голод..."

Повільно розгорталася переді мною драматична історія письменника Василя Барки, якого в Україні не згадували й не читали, бо потрапило його ім'я і його твори під багатолітню заборону і декретоване забуття.

Василь Костянтинович Очерет (Барка — псевдонім, мав ще інший — Іван Вершина) розпочав свою літературну стежку з поезії. У 1930 р. з'явилася збірка поезій "Шляхи", 1932 р. — збірка "Цехи".

"Моя перша збірка "Шляхи" зустріла, так би сказати, "багнетну атаку". Про характер її можете судити із самої назви великої статті в "Літературній газеті", тоді в Харкові, в столиці. Назва звучала так: "Проти вилазки класового ворога в поезії", — так згадує він той час.

Автора цієї розгромної рецензії Василь Барка не запам'ятав. Вразило інше. Те, що було слово "вилазка", йому уявлявся той автор в образі якогось окаянного звіра, що вилазить на чотирьох із підпілля...

"Отже, ця стаття припечатала мою долю як радянського письменника. Я побачив, що в категоріях тодішнього марксистського літературознавства поезія моя не може бути прийнята. А там я почав відбудовувати ідеалістичний світогляд, і автор рецензії каже, що от ми перемагаємо рештки капіталізму, викорчовуємо їх не тільки в економіці і соціальному житті, але також у свідомості, і тому треба дивуватися нахабству цього автора, який тепер хоче відбудувати ідеалістичні погляди, релігійні почуття і так далі".

Хтозна, що було першою духовною спонукою відродження релігійних почуттів у поетичних образах і формах. Можливо, пережиття клінічної смерті, коли він малим упав із кручі і лікар визнав його мертвим. І досі Василь Барка пам'ятає той весняний настрій, невимовну радість сприйняття не баченої ніколи таїни краси і святочності — немов побував на іншій планеті.

Можливо, тоді, коли він, тяжкопоранений солдат Червоної армії, опритомнів у страшних конвульсіях і почув внутрішній голос: "Це могло бути воно". Так сприйняв він свою другу смерть.

А можливо, це усвідомлення незбагненної премудрості й сили Бога прийшло до нього, військовополоненого, забраного на роботи в Німеччину, в Берліні 1943—1945 рр., якого піддавали тотальному бомбардуванню. Ніколи не ховався у бомбосховищах, але одного разу, коли він спав, якась невидима сила почала розхитувати ліжко. Він тричі піднімався, вмикав світло, зазирав під ліжко — чи не злодій забрався туди, але зрозуміти причину цього містичного явища не міг. І тоді Василь Барка спустився в підвал. Незабаром авіаційна бомба пронизала стелю якраз над ліжком...

Переповісти життя, а головне — страждання Василя Барки неможливо. Народився він 16 липня 1908 р. в с. Солониці колишнього Лубенського повіту на Полтавщині. Спершу навчався в духовному училищі в Лубнах, де "вхопив" початки латини, російської граматики, арифметики... Провчився там два роки, повернувся до трудової школи під духовну опіку нині призабутого, а тоді авторитетного мовознавця Іллі Микитовича Кириченка, який прихилив його до української поезії, передусім завдяки огненно-пафосному слову середньовічного поета-монаха Костянтина Пузини, а незабаром — Шевченка.

Після закінчення семирічки навчався на педагогічних курсах, перетворених на педагогічний технікум. З 1927 р. вчителював на Донбасі в с. Нижньому (славнозвісна — завдяки Володимиру Сосюрі — Третя Рота) Попашнянського району Артемівської округи. Та недовго. Молодий учитель вступив у гострий конфлікт із місцевими партійцями і сільрадівцями.

Назвав їх на батьківських зборах злодіями і злочинцями за те, що вони розкрадали, привласнювали все, що надходило до кооперативу для дітей, які часто хворіли, бігаючи до школи босими по снігу. Влада самочинно ув'язнила вчителя, оголосила божевільним, та, на щастя, молода жінка-психоневролог не підтвердила авантюрного діагнозу. Товариш порадив якнайшвидше спакувати валізу і тікати з України.

Виїхав на Кубань, жив у Краснодарі, вступив на перший курс українського відділення філологічного факультету Краснодарського педагогічного інституту. Закінчив, прийняли до аспірантури, почав писати вірші... Кілька послав Павлові Тичині, не маючи великої надії на якісь поради. Але чекав.

"Довго не було відповіді. А раз заходжу в книжковий магазин і там лежить "Черво-



Мал.1. Дівочий святковий одяг. Полтавська обл., Зіньківський р-н. До комплексу входять: лляна вишита сорочка, плахта, запаска, пояс з вовняної домотканини, керсетка з купованої тканини місцевого крою, святковий головний убір та взуття. Друга половина XIX ст. (Реконструкція за польовими матеріалами)



Мал.2. Жіночий одяг. Північна Чернігівщина.
До комплексу входять: вишивана сорочка, спідниця-андарак з нагрудником, запаска та пояс-крайка, орнаментовані тканим малюнком; вишитий головний убір та рушник, святкові черевики, бурштин.
Кінець XIX ст. (Реконструкція)



**Мал.3. Жіночий костюм. Полтавська обл., Гадяцький р-н.
До комплексу входять: лляна вишита сорочка, плахта з вовняної домотканини, плетений пояс і керсетка та запаска з купованої тканини; традиційний убір голови, святкове взуття, корали. Кінець XIX-початок XX ст. (Реконструкція)**



Мал.4. Дівочий святковий костюм. Південна Чернігівщина.
До комплексу входять: лляна сорочка, вишита заполоччю, плахта, парчева запаска, пояс ручного плетіння, керсетка з купованої тканини (краму), корали, чоботи. Кінець XIX ст.
(Реконструкція)

ний шлях", найновіше число. Розгортаю, а там мої вірші. Тичина був тоді редактором відділу поезії в "Червоному шляху", — пригадує Василь Барка.

Це був 1929 р. Після цього сам Павло Тичина (чи кимось передав?) порадив готувати збірку поезій. Василь Очерет уклав її і вислав.

"Шляхи" вийшли і почалися напасті. Змушений був полишити український відділ — прийняли на відділ західноєвропейських літератур. Аспірантську підготовку завершував під керівництвом авторитетних науковців у Москві — на філологічному факультеті Московського педагогічного інституту. Там обрав тему кандидатської дисертації — про стиль "Божественної комедії" Данте.

"Захист" відбувся 13 березня 1940 р. Це був перший день миру з Фінляндією, і вся Москва перший раз після зими в затемненнях була вся освітлена. І весь академічний світ гуманітарного напряму був присутній. Коли я глянув на зал, то побачив лише сиві бороди і золоті окуляри".

Василь Барка з приємністю згадував ті роки, бо пам'ятав до найдрібніших деталей той щасливий день захисту дисертації, імена своїх учителів, та й зберігає науковий пієтет до грандіозної поеми Данте. Адже його власні монументальні твори, такі, скажімо, як 4000-строфічний роман "Свідок для сонця шестикрилих" або епічна поема "Судний степ" чи драматична "Кавказ" нагадують за формою "Божественну комедію". Радів, що його син — завідувач кафедри французької мови Адигейського педагогічного інституту доцент Юрій Васильович Очерет, читав його дисертацію в Державній бібліотеці ім. В. І. Леніна в Москві.

Та найдетальніші спогади — про війну. Війна кардинально переорала його життєву долю, вирвала з обіймів рідної землі, викинула на чужину.

"Слухайте, я був радянським патріотом. Я ненавидів сталінщину всіма фібрами душі, диктатуріат. Я вірив в ідеальний образ комунізму... Я був хворий, дуже хворий перед війною. Одужав. І можна було відпрошуватися від фронту. Я пішов на фронт, бо вважав, що це мій обов'язок, бо гітлеризм несе винищення народові... Спершу ми були в народному ополченні... А потім німці так швидко рушили на Кавказ, що нас вивели із казарм народного ополчення і влили в регулярну червоноармійську частину, яка обороняла підступи до Кавказу", — розповідь розгорталася, обростала дивовижними подробицями, що їх могла зафіксувати тільки мистецька натура. Все переживалося знову й знову, оживало в уяві письменника і набувало особливого символічного змісту.

Полон, голодні до божевілля дні й ночі, знущання фашистів, тяжкі роботи в Німеччині, допомога українців, передусім видавця і поета Богдана Кравціва... Там, у Німеччині, де він мешкав до 1950 р., Василь Барка видрукував ліричні збірки "Апостоли" (1946 р.) та "Білий світ" (1947 р.); згодом оселився у США і там видав напоєні духовністю біблійних притч книги "Трояндний роман" (1957 р.), "Псалом голубиного поля" (1958 р.), синкретичну книгу "Океан" у двох томах (1959 р., 1979 р.), збірку "Царство" (1979 р.), а 1968 р. вийшли його вибрані поезії "Лірник". Першим прозовим твором був роман "Рай" (1958 р.) — друга редакція "Душі едемітів" (побачила світ у Києві 1994 р.). У 1980 р. Василь Барка надрукував п'єсу "Господар міста"; йому належить переклад українською мовою п'єси "Король Лір" Шекспіра, "Одкровення св. Йоанна Богослова" для україномовного видання Біблії (1975 р., 1988 р.), фрагментів "Божественної комедії" Данте (1978 р.). Василь Барка є також автором критичних есе "Хліборобський Орфей, або Клярнетизм" (1956 р.), "Правда Кобзаря" (1961 р.), а також двох збірок статей "Жайворонкові джерела" (1956 р.), "Земля садівничих" (1977 р.) і філософських роздумів на релігійні теми "Вершник неба" (1956 р., 1972 р.).

Василь Барка жив Україною, творив для України і не гасив надії на своє духовне повернення в Україну. Бо знав, що Україна духовно просвітлиться — чорні дні тоталітаризму будуть переборені світлом християнської любові, і він, поет і мислитель, цю віру в пробудження національного духу, гордості й величі "вселяв" у кожне своє слово, пророчо наповнюючи його містичним передчуттям неминучого воскресіння України. Хто зна, коли повернеться в Україну "повний", за його словами, на дев'ятнадцять чи двадцять томів, Василь Бар-

ка, але за ці останні сім-вісім років з'явилися в Україні завдяки натхненній доброчинством "Кобзі" епопеї "Океан", "Судний степ", "Кавказ", збірка поезій "Лірник", романи "Спокутник і ключі землі", "Душі едемітів".

Особливо переймався Василь Барка "Судним степом" — цією епічною поемою монументального складу, бо дуже хотів, аби його рідний народ мав героїчний епос на кшталт "Іліади", "Одіссеї", "Пісні про Роланда", "Витязя в тигровій шкурі..." Згодом, у листі від 12 жовтня 1995 р. він напише: "Судний степ" має прикмети героїчного епосу, хоч там в осередді героїчна постать зовсім відмінна від звитяжців, оспіваних авторами епічних поем з минулого, — бо його подвиги здійснюються духовною зброєю, як визначено в апостола Павла, а не металічною окружністю, хоч з нею діяв на початку. Інші ознаки, обов'язкові для епопеї: на великій історичній арені діють могутні сили, що представляють народ в його найдраматичніших подіях, з найважливішою участю його найвизначніших особистостей, що втілюють в собі його основну характеристику з надзвичайними вчинками...

Крім того, все відбувається в близьких зв'язках світу видимого і світу незримих потужностей, ніби на верхів'ях буття людей: серед найвиразніше виявлених чинників з природи. І все оцінене в світлі від добрих моральних джерел, при довершеності суто мистецькій — для всього стилю розповіді".

Василь Барка вибачався за такий "авторський підрахунок: на його користь", але вважав за доцільне висловити принципові засади ідейно-творчого задуму такої героїчної епопеї, з якої "виростає" український народ як духовно незламний етнос, що багато віків спокушався сатаною за свою вірність християнській ідеї любові.

Професор Данило Гусар-Струк, автор статті про Василя Барку в англомовній енциклопедії "Україна" (Торонто, Канада), з якої взято ці біографічні дані, зазначає, що твори письменника вимагають радше інтуїтивного, ніж логічного сприйняття.

"Натхненний ранньою поезією П. Тичини, особливо в своїх пантеїстичних описах природи та вживанні народної ідіоми, Барка досягає оригінальності через крайню абстрактність, посилену метафористичність і унікальне оживлення традиційної народної образності за допомогою введення раптових і несподіваних порівнянь", — узагальнює професор Гусар-Струк.

Його поезії, особливо віршовані романи, важкі для читацького сприйняття. Його поетична мова оригінальна, багата на новотвори та ускладнені мовні конструкції, їхній зміст наповнений містичними елементами, складною релігійною символікою і потребує значної підготовки для рівноправного діалогу з поетом.

Мовна палітра поезій Василя Барки, а надто його віршованих романів, надзвичайно широка і різнобарвна, цілеспрямовано "нарощувана" власними словотворами, мовно експериментальна і складна для сприйняття. Необхідна інтелектуальна напруга, аби осягнути "генеалогію" новотвору і сприйняти змістову виражальність в комплексі авторських мовних новацій та образно-виражальної стилістики епосу в цілому. Тому читач Василя Барки — інтелектуал, готовий до співтворчості в процесі осягнення його тексту як "інтенсивно переображуваного" авторського досвіду. Він принципово творить лише українською мовою, бо вважає, що його творчість, хоч і складна для сприйняття тими, хто звик до традиційних форм, проте необхідна українській людині, яка була насильно відсторонена від багатьох ідеалістичних поглядів і філософських систем, вироблених в Україні впродовж багатьох століть, та від набутків європейської цивілізації.

У своєму виступі з нагоди вручення 13 лютого 1982 р. літературної нагороди фундації Омеляна і Тетяни Антоновичів Василеві Барці за його строфічний роман "Свідок для сонця шестикрилих" професор Юрій Шевельов наголосив на потребі "ввійти" у твір так, як "увійшов" автор, бо в інший спосіб не пізнати цього чотиритомного підсумку дотеперішнього життя поета: "Підсумку у світі матеріальному і в світі духовному. Це його звіт. Це його свідчення перед людьми і перед Богом".

Таким свідченням перед людьми України і перед Богом, як найвищим суддею його діянь, його совісті є роман "Жовтий князь". "Там у мене було більше планів, ніж писанини. Я дотримувався правила нічого не видумувати", — і Василь Барка розповів, як він голодував у Нью-Йорку, де за вісімнадцять

доларів дістав маленьку кімнатку під самою покрівлею у єврея, вихідця з Росії, який розповів йому свою біду, а Василь Барка — свою. Хворий на серце, письменник обходився 25-35 центами в день, за які він купував одну рибну консерву на два дні і миску дешевого рису. Напівголодне існування відновило в емоційній пам'яті 1933 р. на Кубані, коли він, виснажений до краю, весь у ранах, з яких сочилася брунатна рідина, з набряклими і водянистими ногами, вже не сподівався вижити і пізнав муки голоду аж до передсмертної межі. "Я знав інші болі, як поранення, але то щось таке, що спалювало всю істоту. І, може, тому, що я це знав, тому мені пощастило в "Жовтому князі" відновити ту психологічну глибинність цієї голодової смерті", — згадує Барка.

Наче морський наплив, були винесені вразливою — до галюцинацій — уявою голодної людини спогади, пережиття минулого, найтонші відтінки почувань далеких років. Василь Барка написав 600 сторінок роману, знову й знову переробляв, скорочував і раз, і вдруге, чотири рази від руки переписав свій твір. На це пішло два роки невимовно виснажливої праці-співпереживання.

У романі "Жовтий князь" відтворено реальні події та явища голодомору 1933 р. Повною фактологічною основою послужили особисті спогади (десь до 12 сторінок) одного земляка, який описав долю близької йому родини і залишив письменникові на його розсуд. Василь Барка дав цій родині прізвище Катранників, але все, що судилося уявою письменника пережити цій родині, він бачив на власні очі, пережив сам, чув од очевидців. У 1933 р. Василь Барка відвідав родину свого брата на Полтавщині та був вражений до глибини душі тим жахіттям, подібне до якого випаде на його долю на Кубані в 1934 р. Бачив він, як гниють на станціях та біля елеваторів розкриті під дощем, підтоплені водою гори зерна, як божевільні від голоду люди поїдають рідних і чужих, як німотно мовчать хати, з яких виходить солодкавий трупний дух...

Важко читати цю страхітливу хроніку невимовно трагічної долі українського народу. Жодна фантасмагорична уява не здатна відтворити цей жахливий спектр чорної біди, яка захопила Україну і відкинула її за межі елементарного людського буття. Та Василь Барка намагався в міру своїх фізичних і творчих сил відкрити перед нами моторошну безодню людського горя і відчаю.

У 1963 р. він звернувся з листом "До радянських письменників України", в якому запитував: "Чому на роковини цієї найбільшої трагедії в історії України не дано дозволу ці жертви згадати і вшанувати їх терпіння, а реабілітовано якраз того, хто здійснив розкази від вершителів "культу особи" — про запровадження великого голоду: реабілітовано якраз П. П. Постишева?!

Тож, коли і досі не дозволено подати голос за жертви голоду, хоч прочитайте скромну повість про них — автора, який зрікся всього в житті, аби дістати, врештою, змогу розповісти про них. Вони в моторошній поруганості були серцем чисті, як квіти і сонце, незмірено кращі від зірок небесних, як і всі люди, хоч вони цього не знають; як сам хліб, ними запрацьований і в них віднятий, були чисті, хоч смерть настала в найбруднішій поверженості їх. Де ж ви, їхні і Кобзареві друзі іскренні? — щоб голос подати. Мовчання. Розуміємо і не винуватимо: заборона. То нехай знайдеться в ваших грудях хоч одно зітхання, спочуття для них і з повік ваших — хоч одна гаряча сльоза: з болю за них, тайно пролита, як сказано в "Кобзарі". Тільки аби серце не стало вже камінне під нагородними відзнаками, коли не відкликнеться в ньому навіть порожня луна до беззвісного і беззахисного горя мільйонів з трудових хаток. Тут — межа й іспит для серця: при їх пам'яті".

Василь Барка не осуджує за мовчання словом — бо заборона, але не визнає мовчання совісті, мовчання милосердя і закликає до співпереживання національного горя, яке він викликав із примусового забуття в романі "Жовтий князь". Він зробив, що міг, "при нужді вигнанській і недузі".

Роки Василя Барки високі і згорьовані. Та долає він обрану ним добровільно трудну вершину самопізнання і жертовної творчої праці в самотині — в білому чернецтві, бо прийняв цей спосіб життя усвідомлено на своє п'ятдесятиліття в надії "відновити образ Христа Спасителя в українській літературі, як в зосередженні всього культурного життя народу в Україні". Цією вершиною його

творчої Голгофи є двадцятитомник епічних творів, лірики, драми, повістярства, перекладів, у якому домінує "вища могутність духовна — світло віри".

Своїм духовним покликанням Василь Барка вважає відновлення складної системи ідеалістичних поглядів, вироблених в Україні протягом століть і збагачених здобутками світової культури. "Своїми книгами (збірки віршів, поеми, романи, есе) хочу посприяти, аби ідеї гуманістичного напрямку, образ і дух відкритого, правового суспільства, основи справжнього демократичного урядування, нерушимі закони про людські права, з забезпеченим свободами думки, вислову, творчого пошуку, релігійного переконання — все, що становить найвищу скарбність громадського та особистого життя, осягнуте в американському суспільстві, — було б затверджене в Україні: вільній і суверенній. Якщо твори з таким духовним світлом колись приєднаються в Україні до осередніх здобутків літератури і безперервно та плідно впливатимуть на розвиток нашого суспільства, — мій вибір виправдається цілком..."[13] — казав Василь Барка ще 1987 р.

Чистий, душевно просвітлений духовним перекликом зі своїм патроном — Григорієм Сковородою, щирий, сердечний і співчутливий, Василь Барка повсякчас збагачується досвідом світу, який його спіймав, але не зумів удержати. Поет і філософ уже давно звільнився духом від його зваб і посягань та піднявся на вищий рівень духовного самовираження. Він переконаний, що кожна людська душа шукає свою, відмінну від інших, стежку до Бога. Важкі фізичні й морально-психологічні випробування випали на долю Василя Барки — від переконаного атеїста і сповідника комуністичної ідеї він прийшов до віри в Господа і осудження людиноненависницької системи — протофашизму. Він відчув духовну порожнечу, бо відступив від віри Христової, розпізнав "розмальовану мертв'ячину марксизму, що сутністю своєю становить антихристичний заман", і відчув незбагненну премудрість, силу і велич Божу. Окрилений повнотою радісного світла від пізнання Бога, безперервністю наближення до великого духовного світла від незримого образу триіпостасного Бога живого, поет наповнюється високим моральним обов'язком спрямовувати духовне світло своєї творчості на ту одну-єдину для кожного з нас стежку, якої так спрагло шукає наша зболена, охолола душа.

Київ, 1998 р.

1 Як насувався голодомор. Свідчать документи історії // Вечірній Київ. — 1990. — 21 вересня.
2 Цит. за вид.: Великий голод в Україні 1932—1933. — Торонто, 1988. — С. 154.
3 Там само. — С. 158.
4 *Конквест Роберт.* Жатва скорби. Советская коллективизация и террор голодом. — Лондон, 1988. — С. 455—458.
5 Див.: "Вісті" ВУЦВК від 11 липня 1932 р.
6 Правда. — 1932. — 14 липня.
7 Там само. — 1933. — 24 листопада.
8 Як насувався голодомор...
9 *Костюк Григорій.* Криваві роки (До історії голоду і терору в Україні). — У кн.: На магістралях доби. Статті на суспільно—політичні теми. — Торонто, 1983. — С. 139.
10 *Гришко Василь.* Український "голокост" 1933.— Н.-Й.; Торонто, 1978. — С. 11.
11 Великий голод в Україні, 1932—1933. — С. 142.
12 Там само. — С. 143.
13 Термінус. — 1987. — № 2. — С. 23.

УНІКАЛЬНА ЗБІРКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Леонід ЧЕРКАСЬКИЙ

Колекція українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України була започаткована в 1969 році, коли в трьохмузному музеї було відкрито відповідний відділ.

Ця колекція створювалась для того, щоб стати надійним притулком для ще не знищених унікальних пам'яток музичної культури, що заслуговували на збереження для історії і науки. Вона необхідна була тим, хто намагався відродити інструменти своїх пращурів і тим, хто експериментував і вдосконалював ці інструменти для сучасних професійних виконавців. Вона покликана була стати творчою лабораторією керівників ансамблів, оркестрів.

З одного боку започаткування колекції відбувалося на фоні відчутного наприкінці 60-х — початку 70-х років пробудження національної ідеї, з другого, справа ця здійснювалася в конкуренції з одночасно створюваними в Києві п'ятьма аналогічними колекціями (музеями) в ряді установ.

Нашій колекції пощастило вистояти, особливо в 1973—1975 рр., коли ситуація для української культури була вкрай несприятливою.

Сьогодні, коли Музею виповнилося 80 років, а відділу українських народних музичних інструментів — майже три з половиною десятиріччя, слід відзначити, що зібрана відділом колекція є окрасою музейного фонду, і робота по її збереженню, дослідженню і науково-просвітницькій популяризації стала вагомим явищем у справі відродження української національної культури.

Колекція нараховує понад півтисячі інструментів. Вона представлялася на багатьох виставках в Україні та за кордоном: в Росії, Польщі, Франції.

Користуючись наданою журналом можливістю, познайомимо читачів із принципами формування колекції і з низкою рідкісних музейних експонатів.

Збирання колекції відбувалося водночас з чіткою ідентифікацією національного музичного інструментарію. Адже не секрет, що за радянських часів науковцям доводилося більше ламати голову над доказом "класового", "пролетарського" характеру музичного інструментарію, аніж національного. Необхідність постійної демонстрації "розквіту" соціалістичної культури призводила до нехтування або знищення автентичного народного мистецтва як "архаїчного".

Абстрагувавшись від кон'юнктурних ідеологічних та політичних нашарувань, в основу об'єктивної ідентифікації народного музичного інструментарію покладено три найважливіші фактори: часу, простору і суспільний фактор.

Отже, до народного музичного інструментарію ми відносимо ті інструменти, які впродовж тривалого історичного проміжку часу побутують у даного народу чи його окремого етносу. Свідченням цього побутування є не лише поширення певного інструменту, виготовлення й вдосконалення його місцевими майстрами, а й наявність специфічного національного репертуару.

За фактором простору весь музичний інструментарій поділяється на загальнонаціональний і регіональний. Наприклад, до загальнонаціонального інструментарію в Україні належать кобза, бандура, скрипка, басоля, колісна ліра, сопілка, сурма, труба, бубон, барабан та ін.

Важливе місце в об'єктивній ідентифікації національного народного інструментарію посідає суспільний фактор. Оскільки в цьому питанні думки музикознавців розходяться, і, зокрема, дехто з фольклористів до народного інструментарію відносить лише самобутні сільські інструменти, заявимо про власну позицію. Розуміючи, що сьогодні далеко не кожен філософ однозначно сформулює концепцію національного, ми впевнені, що всі вони будуть одностайними в думці про те, що частину цього національного складає культура кожної верстви суспільства, в тому числі і ту частку, якою є народне мистецтво. Отже, до українських народних інструментів ми з повним правом відносимо столовидні гусла (інструменти дворянства, духовенства, що використовувалися не лише для акомпанементу духовних піснеспівів, а й для супроводу світських, народних пісень) і торбан (шляхетний інструмент, на якому представники козацької старшини полюбляли супроводжувати кобзарський репертуар та різні світські пісні й танці).

Головним завданням пошукової діяльності стало знаходження і збереження рідкісних зразків самобутнього народного інструментарію: кобз, бандур, торбанів, колісних лір, басоль, цимбалів, скрипок, різновидів духових і ударних інструментів. Крім цього, до плану збиральницької роботи було включено інструменти відомих майстрів, що займають певне конкретне місце у вітчизняному інструментознавстві, меморіальні інструменти, що належали видатним діячам української культури, в тому числі славнозвісним кобзарям, визначним майстрам та ін.

Якщо спробувати провести "заочну екскурсію" по виставці музичних інструментів, що має символічну назву "Живії струни України", то слід почати з давньоруського гудка — струнно-смичкового інструмента. На виставці він представлений інструментом XIX ст. та сучасним зразком. В колекції є кілька гудків XIX ст. з видовбаним грушеподібним корпусом, що плавно переходить в коротку шийку. Головка — плоска, з трьома дерев'яними кілками, на яких натягнуто жильні струни. Колись це був улюблений інструмент скоморохів. Зображення подібного інструмента, на якому звук видобували лукоподібним смичком, є на фресках південної башти Софіївського Собору. Стрій інструмента був квінтовий. На одній струні грали мелодію, дві інші — бурдонні. Під час гри стоячи — корпус гудка упирали до грудей, сидячи — ставили на коліна. Назва інструмента склалася у слов'янських народів від слова "гудіти", "густи". Наприклад, в Карпатському регіоні такі інструменти звуть гуслами.

Після Указу царя Олексія Михайловича (1649) було знищено багато скоморошиx інструментів, в тому числі гудок. Епізодичні спроби відродити його були за часів Петра І, згодом — у середині XIX ст.

У 70-ті — 80-ті роки XX ст. гудки епізодично з'являються в фольклорних ансамблях України. Майстер Ю. Збандут (м. Черкаси) виготовив кілька гудків з плоскопаралельними деками, що використовувалися в Русько-Полянському фольклорному ансамблі. Мельнице-Подільська музична майстерня виготовляла чотириструнні гудки за конструкцією В. Зуляка, які виконували функцію альта в фольклорних ансамблях.

Цілком логічно тему гудка продовжує скрипка, яка, на думку окремих дослідників, своїм виникненням зобов'язана давньоруському гудку і спорідненим польським інструментам — мазанці і генсле. Принаймні в цих давніх інструментах вже був не лише смичковий спосіб видобування звуку, а й квінтовий стрій. Надзвичайно мелодична українська музика вимагала такого співучого, найближчого до людського голосу інструмента, як скрипка, тому остання й вписалася органічно в народний музичний побут.

У колекції поряд з цікавими народними примітивами з різних регіонів України представлені також інструменти відомих вітчизняних скрипічних майстрів: Л. Мар'яненка, Л. Добрянського, І. Геймана, С. Коваля та ін.

В Україні здавна використовувалося багато видів гусел, починаючи від "гусельної дощечки" — інструмента, відомого у східних слов'ян з середини першого тисячоліття. На зміну цьому народному примітиву прийшли інструменти з різними резонаторними ящиками: криловидні, шоломовидні (гусла-псалтир), століовидні гусла-ящик. Як бачимо, назви інструментів пішли від форми резонаторного ящика, хоч між ними є принципова різниця у будові, кількості струн, строї, способі гри і музичній функції.

Найцікавіше в музейній колекції представлені століовидні гусла. Наприкінці XVII, у XVIII ст. ці інструменти побутували серед дворянства, духовенства, представників інтелігенції. Ці гусла мали діатонічний, пізніше хроматичний звукоряд, з діапазоном в 3—4 октави, що давало можливість використовувати їх як для мелодійного голосоведення, так і для гармонійного супроводу. Великий резонаторний корпус у вигляді стола чи ящика додавав звукові глибини, насиченості.

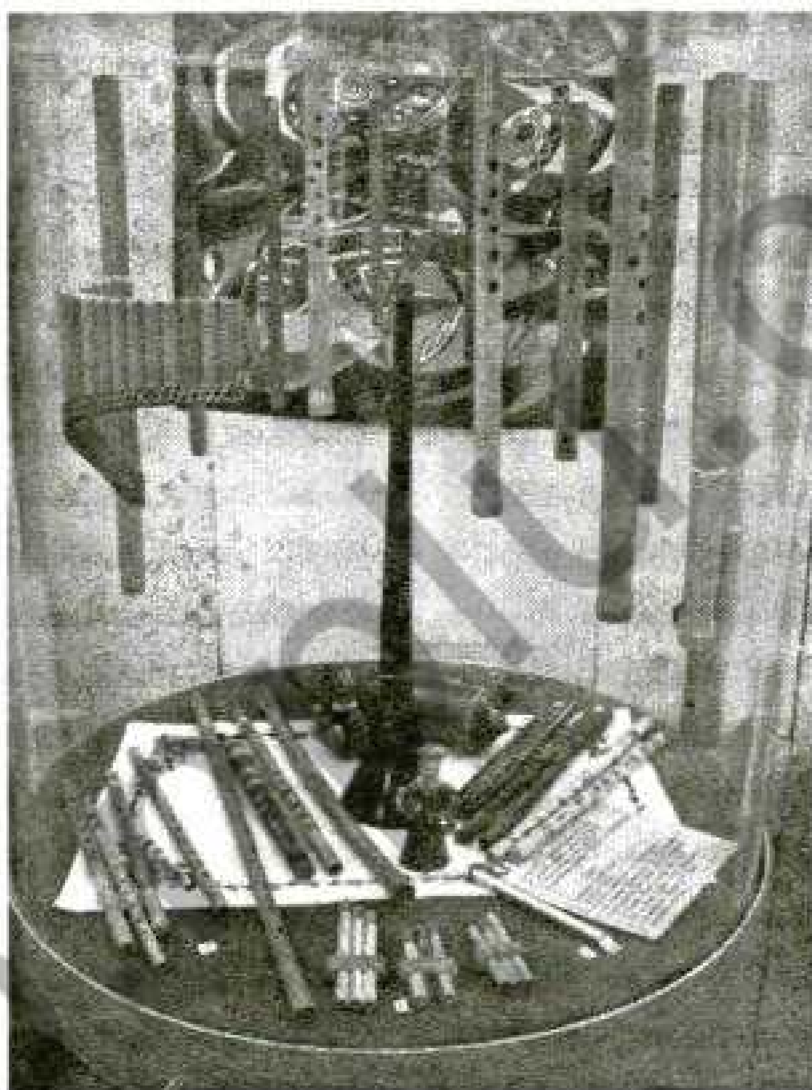
У 30-х роках XVIII ст. при російському царському дворі були відомі гусляри українського походження Маньковський і Кондратович, причому останній здобув освіту в Київській духовній академії і згодом, залишивши гуслярську справу, став перекладачем при Російській академії наук[1]. А придворний гуслист В. Ф. Трутовський з Харківщини видав перший російський нотний збірник "Собрание русских простых песен с нотами" в чотирьох частинах. Цей збірник має велике історико-культурне значення, оскільки в ньому вперше були надруковані також українські пісні, у виконанні Трутовського.

Придворний композитор і капельмейстер французької опери в Петербурзі Андрієн

Буальдьє записав у супроводі гусел "Ой під вишнею, під черешнею", що виконувалися у вертепному видовищі.

Німецький музикознавець Я. Штелін писав про українських гуслярів, що вони "...з винятковою виразністю виконують найновіші італійські композиції з театральних балетів, оперних арій і цілі партити найскладнішої гармонізації"[2].

У 1894 р. М. Лисенко, називаючи столовидні гусла клавіровидними, писав: "Клавіровидні гуслі можна й досі де-не-де знайти, як реліквії старосвітські по домівках сільських попів у Полтавщині. Але вони, німі свідки минулого, або поневіряються на горищах у поросі, або ж стоять собі без ужитку по кутках, як мебель. Нащадки сучасні не мають ні охоти, ні кебети до гри на них"[3]. Автору цих рядків пощастило у 1970 році під час однієї з перших експедицій на Полтавщину віднайти за Лисенковою адресою столовидні гусла XVIII ст. (№ Рч-1588). Вони були запорошені, з побитою декою, потрісканою кришкою, відсутніми багатьма деталями... В музеї цей інструмент ретельно відреставровано, і хоч сьогодні вони вимагають чергової реставрації, можна уявити, як цей, аскетичного вигляду, стіл стояв у чернечій келії, як, сидячи за ним, людина читала, писала, а приходило натхнення — відкривала кришку і лилися чарівні звуки...


Духові музичні інструменти

Тут же столовидні гусла XIX ст. з точеними дерев'яними ніжками, витонченою інтарсією, що засвідчує шляхетне походження цього інструмента. Однак, на відміну від попередніх гусел, ці мають діатонічний звукоряд.

...А ось гусла-ящик, що отримані тридцять років тому з колекції ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР (№ Рч-2924). Біля інструмента зберігся аркуш цупкого паперу з надписом "Гусли от Ильи Захарьевича Краковецкого, найдены в м. Купели Волынской губернии в 1908 г. Студенты Киевского университета Святого Владимира". Сам же інструмент у вигляді ящика, що ставиться на стіл, може бути віднесений до кінця XVIII ст.

В II пол. XIX ст. в Україні вже відчутний спад інтересу до гусел. Зумовлений він в першу чергу тим, що гусла, які формувалися як інструмент билинно-думної традиції, витіснялися в народі іншими інструментами, які не лише успадкували, а й значно розвинули на національному ґрунті цю традицію в кобзі і бандурі. У шляхетному ж середовищі столовидні гусла були витіснені клавішними європейськими інструментами.

Особливе місце в музейній колекції посідають кобза, бандура — інструменти легендарних українських кобзарів — творців і хранителів героїчного епосу, виразників совісті української нації, мудрості свого народу.

Так сталося, що впродовж усієї історії цих інструментів обидві ці назви часто переходили на один і той же інструмент, а з кінця XIX і до кінця XX століть фігурували як синонімічні. Це зумовлено не лише певною зовнішньою схожістю кобзи і бандури, а й справжньою спорідненістю цих інструментів: обидва інструменти лютнеподібні, струнні, щипкові і, що особливо важливо, мають спільну суспільно-культурну функцію.

Виходячи з досліджень О. Фамінцина, М. Лисенка, Г. Хоткевича (попри наявні в них суперечності та суб'єктивні твердження), а також враховуючи творчі надбання сучасних фольклористів С. Грици, А. Іваницького, М. Хая, В. Кушпета, маємо підстави в загальних рисах представити шляхи становлення та еволюції цих інструментів.

І кобза, і бандура вже були в українців в середині другого тисячоліття. Так, найдавніші відомості про побутування кобзи в Україні відносяться до 1584 р., коли польський хроніст Бартош Папроцький писав: "Козаки з великої радості показували невимовні штуки, стріляючи, співаючи, на кобзах граючи"[4]. Знали в цей час в Україні й бандуру. Підтвердженням цьому може бути такий факт. Інститут мистецтвознавства Польської академії наук опублікував у 1964 р. в Кракові "Slownik muzikow

polskich", в якому подано відомості про персональний склад королівських музичних капел, починаючи з 1139 р. У першому томі цього словника за 1500 рік значиться бандурист Чурило "pochodzenia ruskiego". Це принципово відкидає гіпотезу О. Фамінцина про запозичення українцями бандури, нібито винайденої англійцем Джоном Розе в 1561 р.

У своїй біографії кобза і бандура мають дві яскраво виражені стадії, межею між якими стала середина XVIII ст. Кобза і бандура першої стадії, або давня кобза і бандура (до середини XVIII ст.) були типовими лютнеподібними інструментами ("корпус, ручка, струни по ручці"). Г. Хоткевич називав давню кобзу "загальнолюдським" інструментом. Можна сказати, що це стосується також давньої бандури. І кобза, і бандура були лютнеподібними щипковими інструментами, струни яких були лише на грифі. Судячи з фрагментарних історичних і літературних джерел, у кобзи було 3 струни, у бандури — 5—6 струн. Відомостей про стрій цих інструментів ми не маємо. Бандура лише вважалася більш респектабельним інструментом. У XVIII ст. її називали "маленькою лютнею", "півлютнею". Історик Рігельман в 1785—1796 рр. зазначав, що на кобзі більше грали по селах, а на бандурі — в містах.

Нова стадія в історії кобзи і бандури розпочинається з другої половини XVIII ст., коли на цих інструментах з'являються струни на корпусі, тобто приструнки, і таким чином починають формуватися автохтонні українські інструменти, які не мають аналогів у світовій музичній культурі, як не має аналогів і мистецтво кобзарів-рапсодів. На зображеннях козаків-мамаїв добре видно, що спочатку тих приструнків було один-два, потім — більше.

Але ж яка різниця стала між кобзою і бандурою на цьому етапі, коли обидва лютнеподібні інструменти, крім струн на грифі, мали ще й приструнки?

Звичайно, в народі цю різницю часто не помічали, і один і той самий інструмент називали то кобзою, то бандурою. Але кобзарі, бандуристи і музикознавці цю різницю проводять. Кобза має порівняно менше струн, ніж бандура, і, граючи на ній, кобзар укорочує (притискає) струни на грифі (для збільшення звукоряду) у поєднанні з щипком відкритих приструнків. На бандурі ж, подібно до гусел, грають, не притискуючи струни, а лише видобуваючи щипком пальців звук з певної відкритої струни.

Зразком самодостатньої кобзи сучасний віртуоз-поліінструменталіст і науковець В. Кушпет вважає інструмент славнозвісного О. Вересая, досліджений М. Лисенком в його працях. В такому твердженні є рація, оскільки цей інструмент має всі характерні ознаки кобзи і не може ідентифікуватися як бандура, маючи відмінні від неї будову, стрій і спосіб гри.

Але більш як сто років тому кобза вибула з ужитку і навіть зникла, а інструмент О. Вересая був чи не останнім із кобз. Очевидно, однією з причин цього є те, що кобзарі, змушені поєднувати одночасно два способи гри (лютнеподібний і гуслеподібний), вибрали більш традиційний для слов'янських інструментів і певною мірою легший спосіб гри — гуслеподібний, що властивий бандурі. Наприкінці XX ст. майстри Київсько-Ірпінського кобзарського цеху, організованого і керованого М. Будником, почали виготовляти кобзи на зразок Вересаєвої, і вже маємо приклади виконавства на них. Майбутнє покаже, наскільки пошириться цей інструмент. Ці ж майстри виготовляють також бандури за зразком автентичного інструмента Г. Ткаченка.

Тепер представимо низку кобзарських інструментів з музейної колекції. І перш за все, розповімо про рідкісний експонат (№ Рч-1609), який може ідентифікуватися як кобза, хоча й потребує серйозної реставрації. Корпус невеликий і неглибокий, ручка коротка, поставлена симетрично. Незважаючи на значну кількість металевих кілків і щільно розташованих струн, що перехрещуються, інструмент зберігає сліди отворів обабіч головки (їх по 3 з кожної сторони) і по краях корпусу. Ясно, що металеві кілки і велика кількість струн з'явилися значно пізніше (орієнтовно в 20-ті рр. XX ст.), а первісно на грифі було 6 дерев'яних кілків. Нескладні розрахунки ширини корпусу і відстані між струнами дають можливість припустити, що і на корпусі було приблизно 6 струн, як у кобзи О. Вересая. І параметри, і зовнішній вигляд вказують на схожість з інструментом знаного кобзаря. Цей інструмент знайдений автором у 1970 р. в Харкові, на ньому грав маловідомий кобзар Коронний. Під час ремонту в середині корпусу виявлено напис "1836 рік. Подарунок від Гамалії у Львові". Від якого Гамалії і кому дарувався інструмент — поки що невідомо.

Сподіваємося на наступне проведення реставрації інструмента, який імовірно відноситься до межі XVIII–XIX ст. В музейній збірці є кілька типових бандур кінця XVIII–XIX ст. Серед них — бандура з колекції М. В. Лисенка, що зберігалася деякий час в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Ці інструменти мають довбаний асиметричний плоский корпус, дерев'яні кілки, колоритний зовнішній вигляд.

Цікава доля бандури (№ Рч-1613), отриманої від Сенченка К. П. з с. Нова Павлівка Красноградського району на Харківщині[5]. Інструмент з довбаним корпусом і невиразним малюнком на деці мав явні сліди автентичного: і своєю формою, і характером обробки, і наявністю бічних отворів під дерев'яні кілки на головці грифа й на корпусі. Проте на ньому вже були металеві кілки, збільшена кількість струн. За свідченням власника, бандуру цю він придбав у 30-ті роки в Краснодарі на базарі і під впливом, як він висловився "суцільної хроматизації" зробив оті зміни... Бандуру Сенченка К. П. в музеї було відреставровано, за винятком поновлення малюнка на деці.

Як відомо, в Україні склалися три основні типи конструкції бандур, що характерні відповідним виконавським школам. Наприклад, ось дві харківські бандури (№ Рч-2586 і № Рч-2589). Вони відносяться до кінця XIX ст. Обидві мають невеликий симетричний круглий корпус, продовгуватий гриф. Корпус набрано з окремих клепок. Кожна струна внизу корпусу кріпиться спеціальним ґудзиком. Обробка всіх деталей інструмента ретельна, майстрова. Очевидно інструменти ці виготовлені на замовлення і функціонували в інтелігентному середовищі.

За харківською школою (колишньою зіньківською) ці інструменти під час гри тримали паралельно до корпуса, опираючи на ліве коліно, гриф клали на ліве плече, і кожною рукою грали в будь-якій позиції.

А ось бандура (№ Рч-1719) київської (колишньої чернігівської) школи. Її видовбаний із цільного шматка верби корпус має підкреслену асиметричну форму. Овал корпусу неправильної форми особливо піднятий вгорі ліворуч. На головці грифа 4 дерев'яні кілки, на корпусі — 23. Ручка коротка. Така форма бандури не дає можливості перекинути ліву руку на приструнки. На бандурах київської школи грають, тримаючи їх перпендикулярно до корпуса виконавця. Ліва рука грає на грифі, права — на приструнках.

В музеї немало бандур полтавської школи, що є своєрідним середнім варіантом між харківською та київською школами. І хоч ця школа не вважається прогресивною, проте мала своїх прихильників і яскравих представників. Зокрема, на бандурі цієї школи грав відомий кобзар Михайло Кравченко.

Маємо також інструменти відомих майстрів, чиї творіння займають важливе і цілком конкретне місце в українському інструментознавстві — це бандури О. Корнієвського, Я. Кладового, В. Тузиченка, І. Скляра, що є етапними на шляху до професіоналізації бандурницького мистецтва.

Окремі фольклористи відмовляють у праві віднесення до народних музичних інструментів тих, що використовуються у сфері академічної музики. Посилаючись на К. Квітку, який досліджував національний інструментарій 70 років тому, вони й сьогодні називають концертну бандуру "сурогатом", "штучно створеним замінником", що і від традиції відійшов, і нібито до академічного рівня не дотягнувся. Ми ж залучаємо до колекції поряд з автентичними інструментами і такі, що засвідчують певні етапи їх удосконалення, адже музейний спосіб дослідження того чи іншого явища передбачає розгляд його в історичному аспекті: змінюються соціальні умови, культурний рівень суспільства — змінюються музичні смаки, функції народних інструментів, їх органологія і ергологічний норматив. Усвідомлюючи з сумом, що всі нововведення об'єктивно є винуватцями витіснення автентичного, ми водночас "...не повинні забувать, що народний музичний інструмент неминуче приречений до загибелі, не може існувати далі і перетворюється в історичний пам'ятник, якщо перестає відповідати потребі часу і не піддається вдосконаленню"[6]. І найголовнішим у цій полеміці є те, що сучасне академічне бандурницьке мистецтво в його вокально-інструментальній (сольній і ансамблевій) і суто інструментальній формах є окрасою українського музичного мистецтва, виявом високої естетики і професіоналізму виконавців. Це ж стосується й інших удосконалених інструментів, що використовуються в Національному оркестрі народних інс-

трументів, Національній капелі бандуристів України та інших професійних колективах, які є обличчям культури високомузичного народу.

Впритул до кобз і бандур стоїть в українському народному інструментарії торбан, або панська бандура. Пріоритет у справі винайдення цього інструмента часто віддають полякам, хоч є багато підстав вважати торбан саме українським винаходом. О. Фамінцин, що вказує на польське походження торбана, зазначає, ніби цей інструмент відомий у Польщі з кінця XVI ст. Насправді ж під цією назвою до кінця XVIII ст. існували лише басові лютні-теорби з споляченою назвою теорбан. Як окремий інструмент торбан сформувався лише тоді, коли вже поєднував у собі ознаки лютні і бандури, тобто, коли на ньому з'явилися приструнки. А їх, як уже зазначалось, винайшли українці у II пол. XVIII ст. Численні факти говорять про те, що на торбані в Польщі грали переважно українці, яких звали козачками. Торбан репрезентував культуру Речі Посполитої лише тоді, коли до її складу входили українські землі. В подальшому, після III-го розділу Польщі (1795 р.) поляки самі вважали торбан як виключно український інструмент[7]. На користь українського походження торбана говорить і той факт, що музика струнних щипкових інструментів взагалі є чужою етнічному звукоідеалу поляків. Ось як про це говорить Ян Стеньшевський, музикознавець, президент Польської музичної ради ЮНЕСКО: "Кидається у вічі нелюбов польського народу до щипкових інструментів як до таких, що не відповідають його уяві про музичне звучання. Історичних підтверджень, що в минулі віки це було інакше, не існує"[8].

Торбан побутував переважно в шляхетних маєтках. На ньому акомпанували міські пісні, танці. Представники козацької старшини полюбляли акомпанувати на ньому кобзарський репертуар: історичні пісні, думи; придворні музиканти супроводжували на торбані величальні пісні.

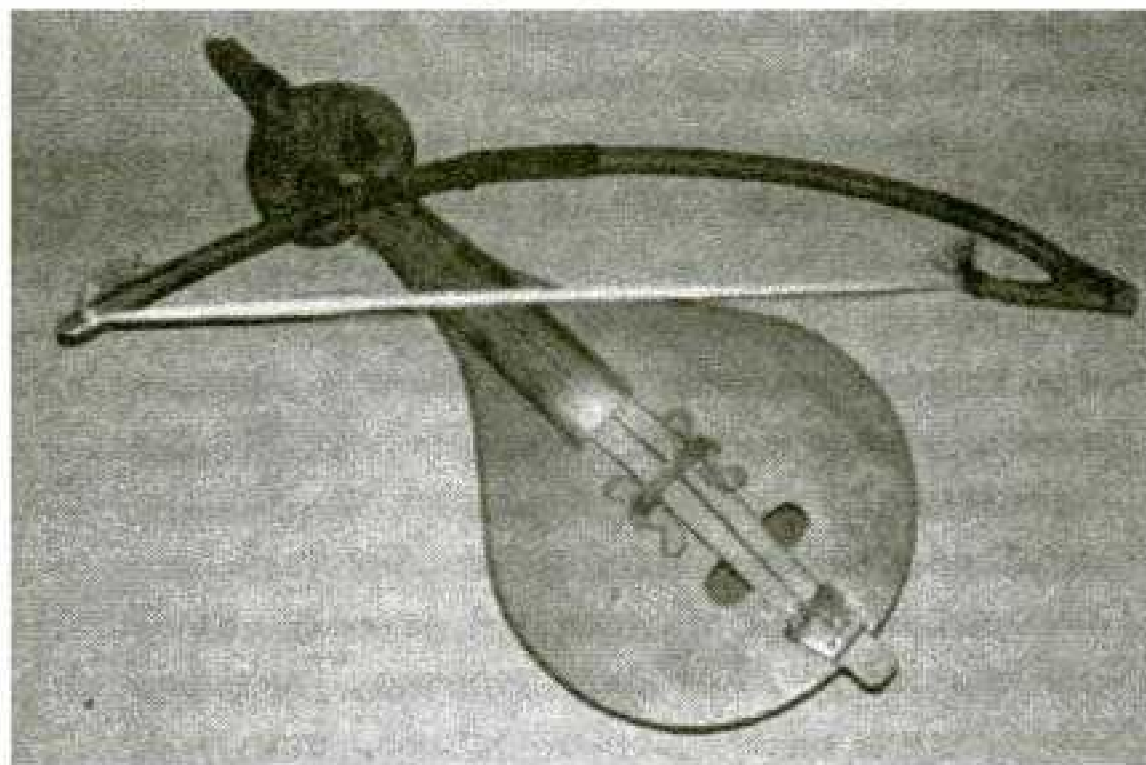
В музеї зберігається два торбани майже двохсотлітньої давності. Один з них (№ Рч-3076) є типовим торбаном з подвійною головкою грифа. Він має всього 32 струни, в т. ч. 14 приструнків, 14 втор (струни на грифі), 4 байорки (струни, що проходять уздовж ручки).

Другий (№ Рч-3464), так званий "дамський" торбан (за висловом Г. Ткаченка) дещо менший від традиційного, має вишукані лекальні форми корпусу, грифа та головки. Корпус глибокий, набраний з окремих кленових клепок, струни жильні. Нещодавно нами встановлено схожість цього торбана в найдрібніших характерних деталях з інструментом, з яким був сфотографований торбаніст О. Бородай і кобзар Г. Гончаренко[9].

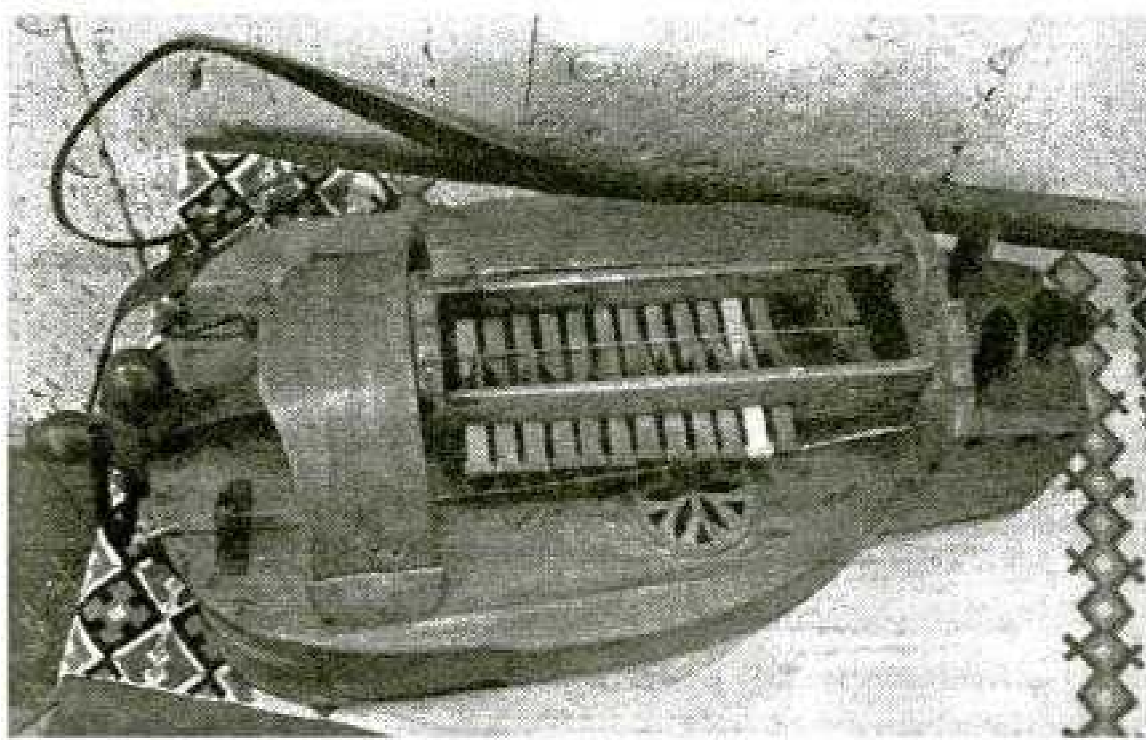
Яскравим самобутнім інструментом билинно-думної традиції є колісна ліра. Цей струнно-фрикційний інструмент відомий в Європі протягом тисячі років. У середні віки музиканти, зустрічаючи один одного на стежинах Європи, вітали словами: "Хай гуде в твоїх руках ліра". В Україні колісна ліра з'явилася орієнтовно у XVIII ст., хоч є припущення, що могла бути й раніше. На ній грали переважно сліпі старці, щоб заробити на шматок хліба, а в їхньому репертуарі були сумні пісні, канти, псалми. Це зумовлено гугнявим тембром інструмента. Хоча в репертуарі лірників часом були й веселі пісні й танці. Лірник міг ушкварить і в шинку, і на весіллі. В європейській класифікації Е. Горнбостеля і К. Закса ліра віднесена до смичкових інструментів. Однак функцію смичка тут виконує колесо.

Серед найцікавіших колісних лір маємо колоритний інструмент XVIII ст., де відвертий примітивізм корпусу поєднаний з окремими витонченими деталями: дзядиком, троником, кілочками...(№ Рч-2537)

Одна з колісних лір ("Власючка") отримана автором в 1970 році на Волині від лірника П. Власюка (№ Рч-1585). Ця ліра відрізняється від традиційних тим, що має не



Гудок XIX ст.
(№ Рч-2617)



Колісна ліра XVIII ст.
(№ Рч-25-37)

одну, а дві мелодичні струни. Майже два тижні довелося розшукувати в 1970 р. цього незрячого лірника на Волині: спочатку довелося побувати в селі, де народився, потім — у селі, в якому одружився, затим — де на той час мешкав... І сьогодні в музеї вона є невмирущою пам'яттю сотням українських лірників, що в латаній свитині і постолах чи босоніж розносили з піснею тугу і благородство душі своєї по хуторах і селах України, отримуючи взамін разом зі шматком чорного хліба глибоко емоційне співчуття нужденній долі.

Сьогодні М. Хай, попри свій науковий статус кандидата мистецтвознавства і викладача Київської музичної академії, бере в руки такий інструмент, аби продемонструвати те первозданне мистецтво біля храму чи у столичному підземному переході.

Струнний ударний інструмент цимбали сьогодні знають у всьому світі. Вважають, що він, як і гусла, походить від арабського сантиря — трапецієвидного інструмента, відомого вже в IV тис. до н. е.

Дослідники сходяться на тому, що до багатьох європейських країн, в т. ч. і до України, цей інструмент потрапив після хрестових походів[10]. У кожного народу цей інструмент знайшов власну інтерпретацію. Автор першої в Україні фундаментальної праці, присвяченої цимбалам, О. Незовибатько зазначав, що "пам'ятки культури XVI–XVIII століть дають можливість простежити процес розвитку і удосконалення народних цимбалів від вузькооб'ємного інструмента (з десятьма-дванадцятьма бунтами струн) до удосконаленого з хроматичним строєм (до сорока бунтів без повторних звуків)"[11]. У нас цимбали набули найбільшого поширення на Гуцульщині, Буковині, Поліссі.

Незважаючи на те, що у сфері академічної музики використовувались концертні цимбали конструкції угорського майстра Шунда, в народному побуті збереглися автентичні цимбали по 3–4 струни в хорі. Щоправда, крім цих зразків цимбал, у музеї є рідкісні гуцульські цимбали по 7 струн у хорі. Переважна більшість народних цимбал мають по 12–15 хорів — це мелодичні інструменти. У музичному інструментарії Закарпаття побутують цимбали на 7–8 хорів. Це так звані бурдонові цимбали, що строяться по квінто-квартовому кругу, і використовуються для акомпанементу пісенної і танцювальної музики.

Народні цимбали тримають на ремені, на них грають під час ходи. Як правило, верхня дека має виріз, куди музиці кидають гроші. Резонаторні розетки та корпус часто оздоблені файним різьбленням, інкрустацією, інтарсією тощо.

З розвитком ансамблевої музики в музичний побут України увійшов акомпануючий інструмент басоля (від слова бас). Зовні басоля нагадує віолончель, хоч є трохи більшою від неї і меншою від контрабаса. В інструментальних ансамблях центральної України басоля — чотириструнна і має квінтовий стрій, в карпатському регіоні — басоля триструнна і з квартовим строєм. Різновиди таких басоль є в музейній колекції. Як правило, це аматорські інструменти, що яскраво передають народний колорит. Одним із рідкісних різновидів басолі є п'ятиструнна басоля, яка побутує в Закарпатті. В цьому інструменті, як і у способі гри на ньому, помітний вплив циганського фольклору. На інструменті грають не смичком, а ударяють спеціальним бильцем — це ударнощипковий інструмент. На його грифі є три рухомі поріжки, що дозволяють миттєво перестроювати інструмент у різні тональності.

З розмаїття духового музичного інструментарію в колекції представлені як флейтові, так і язичкові та мундштукові інструменти. І звичайно домінують різновиди сопілок. Тут добре знана традиційна сопілка (подовжена флейта зі свистковим пристроєм), фрілка і флояра — відкриті флейти (без свистка), дводенцівки (спарені сопілки), теленка (флейта без пальцевих отворів), коса дудка або весняна скосівка, зубівка та ін.

Окремі з названих інструментів не мають чіткого опису в інструментознавчій літературі. Так, Г. Хоткевич описує теленку як тільки свисткову флейту, хоч частіше вона є відкритою флейтою гуцульських вівчарів[12]. А. Гуменюк, ототожнюючи зубівку і теленку, так і назвав відповідну статтю у своїй праці "Зубівка або теленка"[13]. За описом та ілюстрацією він ототожнює зубівку з фрілкою. На жаль, ці неточності дублюються у працях інших музикознавців з посиланням на зазначені джерела.

Зубівка, хоч і рідко використовується в музичному побуті, все ж є багатим у тембровому відношенні інструментом. Щоб зрозуміти конструкцію цієї флейти, згадаємо подетальну будову свистка в сопілці. Він має денце, канал, в який вдувається повітря, і голосник — прямокутний отвір, одна сторона якого загострена. Це зуб, об який розсікається повітря, і утворюється свист. Так ось, подовжена флейта, що не має ні денця, ні повного голосника, а лише його зуб, — зветься зубівкою. Граючи на зубівці, музикант губами формує свисток (нижньою губою — денце, верхньою — голосник), і утворюється характерний флейтовий тембр звука.

Впритул до цього стоїть ще одна флейта, яка не має денця, проте має голосник. Трубка зрізана вгорі наскісно. Під час гри музикант нижньою губою прикриває частину денця, і утворюється неповторної краси оксамитовий звук. В карпатському регіоні такий інструмент зветься "весняною скосівкою", а на Поліссі — "косою дудкою".

Читачам добре відомі перетинкові (мембранні) інструменти, що побутують в Україні. В їх числі — бубон, барабан. Такі народні примітиви завжди вражали своїм колоритом, і їх музична ансамблева функція добре знана. А ось фрикційний гуцульський інструмент бугай привертає увагу відвідувачів не лише своїм виглядом, а й способом гри і характером звука. Дерев'яна діжечка обтягнута з одного боку шкірою. До неї в центрі прикріплено пучок конячого волосу. Музикант зволоженими у квасі руками сіпає за пучок, видобуваючи тертям найбільш стійкі звуки акорду. Інструмент утримує темпоритм в ансамблі і вносить елемент гумору в ту гру. Втім, ласкаво просимо до музею: побачите й почуєте.

1 Тихомиров Д.П. История гуслей. — Тарту, 1962. — С. 37.
2 Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — С. 74.
3 Народні музичні інструменти на Україні. — К., 1955. — С. 51.
4 Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. ДВУ. — Харків, 1930. — С. 72.
5 Черкаський Л. Живі струни України. К.: КМ Academia, 1999. — С. 32.
6 Ернст Емсхаймер — музикознавець, доктор, професор, директор Стокгольмського музично-історичного музею (Швеція) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Збірник статей під ред. Є. В. Гіппіуса. — Ч. II. — С. 17.
7 Фамінцин О. Домра и сродные ей инструменты русского народа. — СПб., 1898. — С. 177.
8 Стеньшевский Ян. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — С. 50.
9 Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наукова думка, 1967. — С. 101.
10 Баран Т. Світ цимбалів. — Львів: Світ, 1999. — С. 16.
11 Незовибатько О. Українські цимбали. — К.: Музична Україна, 1976. — С. 21.
12 Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. — С. 202.
13 Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — С. 38.

КОРОТКО ПРО АВТОРА

Автор статті Леонід Черкаський вже понад три десятиріччя керує відділом українських народних музичних інструментів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Зібрані ним, відреставровані інструменти — справді унікальні, це скарбниця музичного народного інструментарію нашого народу, де кожна знахідка має свою неповторну історію.

Ще 1999 року в передмові до книжки Леоніда Черкаського "Живії струни України" академік НАН України П. Т. Тронько зазначав, що "...такою колекцією може пишатися будь-яка держава світу, демонструючи її в престижному музейному приміщенні". Сподіваємось, що трьохмузний музей, який відзначає нині своє 80-річчя, матиме таке приміщення.

Тим часом Л.Черкаський поєднує музейну діяльність з науково-педагогічною в Академії керівних кадрів культури і мистецтв — чи не єдиному закладі в Україні, де вивчається українське народне інструментознавство.

Скромному і одержимому подвижникові української культури Л. Черкаському у червні цього року указом Президента України присвоєно почесне звання заслуженого працівника культури України.

ЛІРНИЦЬКІ ПІСНІ ТА ЛІРНИКИ ПОДІЛЛЯ

Анатолій **ТРЕМБІЦЬКИЙ**

Народознавче дослідження лірництва на Поділлі в кінці XIX – на початку XX ст. загалом не знайшло широкого висвітлення, лише короткі відомості про лірницькі пісні та лірників відображено в роботах відомих українознавців А. Димінського [1], М. Возняка [2], В. Гнатюка [3], К. Квітки [4], А. Гуменюка і М. Лисенка [5]. Збирачі й видавці українських дум та лірницьких пісень у 1830–1840 рр. на особу співця мало звертали уваги, про лірників нічого не писали, під текстами дум і лірницьких пісень не зазначали, від кого їх записано, відомості про народних співців почали друкуватися лише в 1850-і роки [6, 11], тому значні відомості про лірників-виконавців на Поділлі та їх твори були висвітлені В. Боржковським [7] лише в кінці XIX ст. Багато зусиль для пропагування мистецтва лірників Поділля доклали К. Грушевська, Ю. Філь і В. Зборовець [8], С. Іваницький [9] та Є. Сіцінський [10], вони збирали матеріали про лірників, записували їх твори, читали лекції про народних співців та музикантів, організовували їх виступи. Збирачам не легко було здобути будь-які відомості про лірників, їх братства та гурти, які на зразок міських ремісничих цехів почали виникати наприкінці XVII ст., і їх діяльність лірники тримали в таємниці, але все ж в кінці XIX – на початку XX ст. з'явилося декілька статей про братства (гурти) лірників, а зібрані Є. Сіцінським матеріали про лірництво на Поділлі не втратили свого значення і сьогодні, хоча й залишилися в рукописах і майже недоступні та невідомі дослідникам. Проте сучасні історики, етнографи і краєзнавці Б. Кирдан і А. Омельченко [6], Л. Кононова [11], Г. Козловська [12] все ж внесли певний вклад у фрагментарне вивчення даної проблеми і частково висвітлили розвиток лірництва на Поділлі та проаналізували праці відомого дослідника Є. Сіцінського про лірників подільського краю.

Перу видатного дослідника України, історика, етнографа Є. Сіцінського належить понад 250 праць, деякі з них були опубліковані, але майже третина наукового доробку вченого так і не побачила світ. "За часів совєтської влади Сіцінський підготував до друку чимало творів, справжнього історика і археолога більшовики не визнавали, не друкували його праць, всякими способами переслідували. Пригноблений тяжкими нестатками, нуждою, Сіцінський примушений був продати свою бібліотеку і, нарешті, свої рукописи. З цієї причини значна частина його цінного майна попала і до Проскурівського музею. Я пригадую, – писав Ю. Романів, – одну зустріч із Сіцінським у Проскурові, куди він приїздив у справах продажу своїх рукописів і книжок. З яким великим жалем і болем він віддавав те, що було для нього всім змістом його шляхетного життя. Це було незадовго до його передчасної смерти" [13]. Так у Хмельницький обласний краєзнавчий музей потрапила частина наукового архіву Є. Сіцінського, книги з його особистої бібліотеки, деякі з його опублікованих праць, рукописи, які з тих чи інших причин не були опубліковані, серед них "Лірницькі пісні", в яких відображено багатство душі цих злиденних співців. На пісенну творчість лірників дослідники народного фольклору мало звертали увагу. Лірницькі пісні Поділля, в яких показано важке життя народу, його ставлення до змін в суспільно-політичному житті країни, стосунки між людьми, прохання про допомогу та прославляння Матері Божої, святителя Миколая, за Є. Сіцінським, поділяються на пісні релігійного змісту або набожні; морально-повчальні пісні; соціально-побутові пісні; сатиричні пісні [11].

Як зауважував Є. Сіцінський, "Словесне багатство розповідей лірників в дуже малій кількості занесено на друковані сторінки, як-то їх обходили дослідники народного життя. Громадні видання Трудів Чубинського майже не мають пісень лірників. Ліричні пісні про любов, про щастя, недолю, епічні думи про походи козаків, про бідування народу вже давно з такою любов'ю занесені і

заносяться в літературу, а "набожні" пісні лірників чекають в майбутньому своїх записувачів, видавців, а про необхідність їх видання вже роздаються голоси" [24, 1]. Він сам активно збирав і записував лірницькі пісні. Так у період з 18 січня 1881 р. по 2 серпня 1888 р. Є. Сіцінський записав 14 лірницьких пісень від подільських лірників: Степана Ґудзя (3 пісні), Семка з Сатанова (3), Сидора Палямара (2), Івана Нетреби (1), Михася Саблука (1), Павла Дворника (1), Тодора Буховського (1), Федька Хойтового (1), невідомого лірника з Бубнівки (1) [10]. У своїй статті про "Богогласник" Є. Сіцінський писав, що йому відомі три види видання "Богогласника", це закордонне видання в Галичині під назвою "Збірники набожних пісень", "Почаївський "Богогласник" — пісні благоговійні", "Богогласник" або збірка набожних піснеспівів видання "Холмського Православного Свято-Богородицького Братства". Він також записав 4 лірницькі пісні із "Богогласника" (Київ, Києво-Печерська Лавра, 1883): "Пісня про вічність", "Пісня про злу вічність", "Пісня про смерть" (2) [10, 29—33].

Крім того Є. Сіцінський подав у своїй праці тексти таких лірницьких пісень, як "Панщина", записаної ним від ключниці поміщика в с. Пирогове Ямпільського повіту, яка була вивезена з Могилівського повіту за Шаргородом; "По панщині" (2 пісні) — від столяра Кричевського в с. Савинці Літинського повіту; "По панщині" — від невідомого селянина в с. Пирогове Ямпільського повіту; "Чорт всадив у корчму жида — страх, що виробляє...", сатирична п'яницька пісня, записана в с. Митник Літинського повіту 6 квітня 1885 р.; "Кирик" записана в м. Мизяков, Вінницького повіту, 1885 р.; а також лірницьку пісню "По панщині", записану Лукою Мельником від обивателя о[тця] Ґуля в с. Савинці Літинського повіту, 15 квітня 1885 р. Загалом в рукописних працях Є. Сіцінського про лірників Поділля згадується 37 лірницьких пісень, серед них "Миколаю" (8), "Панщина" (6), "Про смерть" (5), "Набожна" (4), "Коновченко", "Про вічність", "Варварі", "Лазар", "Побутова" (по 2), "Історична", "П'яницька", "Гумористична", "Сирота" (по 1) [10]. В рукописі є виконані рукою Євфимія Сіцінського, особливо цінні для сучасних дослідників лірництва, малюнки конкретного подільського лірника Віктора Бегазюка і музичного інструменту — ліри [12].

Відомий історик В. Приходько, показуючи внесок Є. Сіцінського у вивчення історії Поділля, писав, що "... використовуючи для цього першоджерела, архіви та документи, особисто оглядаючи відповідні місцевості і пам'ятники, проф[есор] Сіцінський в процесі роботи звертав увагу і зацікавлювався окремими сторінками давнього життя на Поділлю. Сіцінський по вдачі своїй не був "народнім трибуном" — він творив "факти" [14, 512]. Першими його творами були пісні, народні перекази, які своїми назвами, зразками пісень, ілюстраціями, кричали про Україну. Він заснував Подільське історико-археологічне товариство і музей при ньому. "Товариство було, по назві, російське, музей був "церковно-археологічний", але коли ви входили в нього, то з вишивок та килимів, зі стародруків та гравюр, з мовчазних портретів Залізняка і Гонти, — до вас голосно промовляла Україна... Під маркою такого політично бездоганного "Товариства" й під кришою "церковного" музею улаштував він в тім музею "наукову" лекцію "Про Південноруських (Боже борони — інакше!) кобзарів і лірників", з запрошенням живих лірників і кобзарів для демонстрації лекції. В напівтемній залі несміливо бренять тонкі струни під старечою рукою, їх слухають, схиливши голови, архиєреї та протоієреї — все "почесні" члени "Товариства", їх-жеж слухає молодь, і, здається, суворі портрети на стінах насторожились й потягнулись до співака зі своїх чорних рам... І все було "чинно й по закону", але я не чув більш "переконуючої" лекції української ідеї... Ми по справедливості не знаємо нікого серед подолян — щоби стільки зробив для свого краю. Наше Поділля, зі своїми мрійними селами й містами, старовинними церквами й монастирями і задивленими в глиб віків фортецями та замками — складає сьогодні пошану свому достойному Громадянинові", — так писав у своїй праці, присвяченій 50-літтю наукової роботи Є. Сіцінського, відомий подолянин В. Приходько [14, 512—513]. Ці лекції від-

бувалися 28 березня 1905 р., а на одному із зібрань член Подільської "Просвіти" С. Іваницький прочитав реферат "Щодо історичних пісень і дум південноруського народу, і виконання їх бандуристами і лірниками", де був присутнім та виконував декілька історичних дум бандурист Терентій Пархоменко (1872 р. н. – *А. Т.*) [9, 72–73], знавець 35 лірницьких пісень і дум, уродженець с. Бурковка Сосницького повіту Чернігівської губернії, учасник XII Археологічного з'їзду у Харкові, делегатом якого був і Є. Сіцінський [15, 311].

Поставши в 1906 р., Подільська "Просвіта" проводила в Кам'янці значну роботу, влаштовувала літературні читання з актуальних і пекучих проблем українства, організовувала театральні вистави, концерти, літні гуляння на Новім бульварі, які користувались великою популярністю у публіки, виступав український хор, бандурист або лірник, які співали народних пісень, проводила конкурси на кращий український одяг, влаштовувала ярмарки, на яких продавалися різноманітні вироби, українські книжки та газети, але і такі невинні забави зустрічали спротив царської адміністрації [16, 11–12].

Відомий дослідник усної народної творчості Подільського краю А. Димінський за життя майже не бачив записів, видрукуваних під своїм іменем, їх видавали анонімно, чи такі, що належали іншим, а фольклорно-етнографічні матеріали, серед яких біля трьох тисяч давніх і дуже цінних народних пісень, записів іншого фольклору на Поділлі, в т. ч. "Пісні старців із акомпанементом ліри", на жаль залишилися лише назви 26 пісень: "Плинуть літа з сього світа, ой бояне годиний", "Єдиний чоловік багатий бував", "Був собі лицар чоловік убогий", "Ой суси, суси нецарельський", "Стали яниди гадати", "А в неділю бардзо пораненько", "А ти, дячку учений", "Пасли пастухи вівці на горі", "Пречистая Діва Мати", "Ой зійшла зоря ясна", "Ой пішла Свиридна по світу блукати", "Ой летіла стріла з високого неба", "А вже час приходить умирати", "Фальшивая буйность, ізрадлива фортуна", "Кажуть люди, що я умру, а я хочу жити", "Єдиний чоловік бував", "Сам я собі раду мав", "Гори, гори", "Се в Бога велика сила", "Зійшла зоря посеред моря", "А хтось на світі без долі вродився", "Прийде ж година", "Пречистая Діва, Мати руського краю", "Ой у Бога великая сила", "Ой поїхав пан Крулевич в чужу сторону", "Я сирота блукаюсь, не маю родини", а їх тексти втрачені [17]. В листі до О. Кістяківського від 6 липня 1878 р. А. Димінський згадував про свої "пісні про кохання та родинні Подільської волості" [18], які складали цілісну, "повну" збірку із піснями побутовими, чумацькими, п'яницькими, до танків та обрядовими, він збирався відіслати їх до Києва і мав надію побачити їх виданими, але за його життя цього так і не сталося. Манера записування А. Димінського досить своєрідна, фольклорист вдався до фонетичного принципу і записував слова так, як вимовлялися, що для української школи записування в першій половині XIX ст. рідко вживався, він згадував: "Я записував звичайно слово в слово,



Мал. "Звичайний лірник" з видання "Живописная Малоросія"

буква в букву, не дозволяючи собі ніяких поправок, і тому читач нерідко зустріне в піснях помилки, що суперечать вимові і мові, але самі помилки надзвичайно важливі з етнографічного погляду". Пісенний матеріал, а це зібрані ним цікаві зразки подільських пісень, більше ніж сторічної давності, має велике наукове значення і є вагомим внеском в українську фольклористику, дає значний матеріал для вивчення побуту, діалектичних особливостей мови подолян, як писав А. Кримський, "подолянізмів" [19], звичаїв і навіть світовідчуття подільського регіону, проте нерівномірний із художнього боку, більшість записів складають традиційні пісні, а також ті, що творилися за часів, коли жив А. Димінський, але фольклорист вважав за потрібне записувати усе, що чув і як чув від виконавця. До збірки "80 пісень різного змісту і характеру" увійшли зібрані ним на Поділлі пісні, різні за жанрами та тематикою, це балади, історичні та соціально-побутові (козацькі, гайдамацькі, бурлацькі) пісні, пісні про кріпацтво [1, 389–390].

Особливе й своєрідне місце в українській народній усній творчості займає лірика (від грецького "ліра", "пісні в супроводі ліри"), літературні твори, в яких головним є вираження емоційних почуттів, а не зображення подій, як в епосі і драмі, хоч провести межу між ними дуже важко. Велику групу поетичного фольклору становлять необрядові пісні, до яких належать народні думи, історичні пісні, балади, соціально-побутові, ліричні пісні з особистого й родинного життя, жартівливі й танкові пісні, колискові й дитячі, набожні й лірницькі пісні.

Значне місце в репертуарі лірників належить думам — ліро-епічним творам про події з історії життя козацької України XVI – XVII ст., які за змістом поділяються на думи про боротьбу з татарами і турками та думи про козацько-польську боротьбу. Творцями і співцями дум з кінця XVI – початку XVII ст. були козаки, що співали і грали на кобзі, проте думи збереглися лише серед професійних співців, організованих в окремі братства на зразок ремісничих цехів, тому що їх виконання вимагало таланту, довгої науки, співацької практики й техніки. На думку багатьох дослідників, вживання церковнослов'янських і складних слів вказує на "книжне" походження більшості дум, що є наслідком зближення лірницького й кобзарського репертуару, внаслідок чого козацькі думи мають моралізаторські тенденції та набралися церковних ознак у мові. Українські народні думи, виконувані лірниками, здобули найширше визнання і відіграли значну роль у житті народу. І. Франко писав, що "думи та пісні виховували нові покоління, вливаючи в них з материнським молоком того самого геройського духу, котрим жили батьки" [20, 231]. Переважну частину матеріалів про життя і творчість лірників збирали і записували фольклористи-словесники, тому український композитор М. Лисенко у 1873 р. вказував на "мізерність зібраних матеріалів, які стосуються народних мелодій, за весь час етнографічної роботи з цього питання... Величезна кількість матеріалу стародавньої поетичної народної творчості, — писав композитор, — загинула без вороття в силу тієї сумної обставини, що цією етнографічною роботою тільки відносно недавно стали займатись у нас на Україні. Якщо втрата ця така велика й помітна з убогого обсягу збірників наших кращих етнографів, то втрата мелодичного матеріалу ще більша. Мелодичного матеріалу і сотої частки не записано, порівняно з текстом" [5, 15].

Історичні пісні, як і думи, відображають історичне минуле українського народу і своїм змістом охоплюють події з XVI ст. до найновіших часів, серед них виділяються балади — ліро-епічні сюжетні пісні про надзвичайні події або життєві конфлікти з трагічним закінченням, які за змістом розподіляються на фантастичні балади та балади про надзвичайні події, взяті з реального життя, що мають мандрівні сюжети й теми, часто запозичені з фольклору інших народів. Від колиски й до домовини все життя українця супроводжує пісня, найважливіші моменти й найдрібніші епізоди людського життя від раннього дитинства до глибокої старості, яскраві риси народного побуту з високою мистецькою майстерністю відбила лірична побутова пісня, з переважним характером особистої лірики. Вона на-

лежить до найвищих мистецьких надбань української творчості, в ній відбиваються переживання і почуття людей, ці пісні бувають сердечно зворушливі, з ніжними почуттями чистого кохання, радості або смутку та скорботи, вольові, перейняті настроєм боротьби з перешкодами на шляху до людського щастя та безмежно широкі, з мотивами краси рідного краю, де відбилася народна вдача, мораль, чистота почуттів, любов до свободи, щирість, доброзичливість, почуття добра і краси, правди і справедливості. Вони найяскравіше відбивають індивідуальні риси українського народу, його психологію та вдачу і разом з історичними піснями та думами належать до найоригінальніших зразків української народної творчості. У суспільно-побутових піснях відтворено думки, настрої і почуття народу пов'язані з працею, соціальними відносинами та боротьбою, в них виступають не конкретні історичні особи, як в історичних піснях, а збірні образи. Найдавнішими їх зразками є пісні про турецько-татарські напади, боротьбу козаків проти польського і московського панування, прагнення козаків до волі. До них можна віднести записану від лірника Степана Ґудзя в с. Мазники у січні 1881 р. Є. Сіцінським лірницьку пісню "Коновченко", в якій відображено життєвий шлях козака Івася Коновченка, що пішов служити у козацький табір всупереч волі матері. У військових походах здобув славу і повагу, проте, коли його у бою було смертельно поранено, заборонив друзям говорити матері правду про свою загибель [10, 5–9]. А також записану в Сатанові від лірника Семка 28 липня 1887 р. пісню "Ой зійшла зоря", в якій йдеться про те, як з допомогою Матері Божої Почаївської був захищений Почаївський монастир від нападу турків [10, 22–23]. Головне місце серед їх жанрів належить родинно-побутовим пісням, до найкращих з них належить лірика кохання, і в яких з великою силою ліризму висловлено щирість та ніжність, вірність кохання, розлуку, ревнощі, нещасливе кохання, зраду, почуття і настрої, викликані різними обставинами та взаємовідносинами між хлопцем і дівчиною. Пісні про родинне життя відзначаються глибоким змістом і мистецькою красою, їх тематика різноманітна — це щасливе подружнє життя і взаємне кохання, що переборює всі незгоди, тяжке життя молодої жінки та її глибока туга за родиною, відображення жалів та скарг одруженої жінки, що терпить від свекрухи, свекра, зовиць. В багатьох піснях з великим почуттям любові й пошани оспівується образ жінки-матері, любов дітей до матері, її невтішне горе через розлуку з дітьми чи коли навіки втрачає їх. Щирим ліризмом перейняті пісні про смерть матері, відображають тяжке життя вдовиці, бідування вдівця, горювання сироти. Від лірника Івана Нетреби в с. Мазники Летичівського повіту 25 липня 1883 р. Є. Сіцінський записав лірницьку пісню "Сирота", в якій показано тяжке сирітське життя [10, 12–14]. Пісні про кохання складають найчисленніший репертуар пісенної творчості лірників. Це залицяння, щасливе і нещасливе кохання, матеріальна й вікова нерівність, розлука, ревнощі. "Любовна лірика, вже в записках XVI–XVII ст. сильно ідеалізована і витончена, підноситься до вислову особистих інтимних почувань та вказує на той довжелезний віковий шлях еволюції, який перейшла українська народна поезія від синкретизму обрядової хорової гри, що була висловом колективних почувань і настроїв до монодичної пісні з тонким відтінюванням психічних настроїв одиниці", — писав музикознавець, етнограф і композитор Ф. Колесса (1871–1947) у своїх працях про походження і розвиток української народної творчості, народних дум і пісень, де відстоював погляд про їх народне походження, аналізував їх ритміку і мелодику [21].

"Нема в світі такої країни, де б дерево народної поезії дало такий розкішний плід, ніде дух народний так живуче, так добре себе не виявив у своїх піснях, як в українців", — писав Боденштедт (Bodenstadt) Фрідріх (1819– 1892), німецький поет, перекладач, професор слов'янських мов у Мюнхені, який у 1840– 1845 рр. подорожував по Україні і в 1845 р. видав у Штудгарті німецькою мовою збірку українських народних пісень "Поетична Україна" ("Poetische Ukraine") [22]. Висвітлюючи сімейне життя на Поділлі першої половини

XIX ст., Є. Сіцінський, писав, що "подоляни-українці ніколи не прагнули до нагромадження особливо великих достатків і маловинахідливі були в торгівлі, але завжди пильно цікавились грамотою, науками і вивченням чужих мов. І ще — дуже схильні були до пісень, музики, танців, а своїми ніжними, злегка гортанними голосами майже не відрізнялись від визнаних у цьому мистецтві італійців" [23].

Серед лірично-побутових пісень окрему групу становлять гумористичні та сатиричні пісні, які належали до пісенного репертуару професійних співців-лірників, що залюбки поруч із псалмами й думами співали ці пісні, особливу групу яких складали пісні з пародійним змалюванням подій родинного і побутового життя. Гумористичні пісні з оповідним змістом часто визначалися мандрівною тематикою, на українському ґрунті набули місцевого забарвлення, чимало було й оригінальних пісень, які дошкульно висміювали такі моральні вади людини, як прагнення за всяку ціну розбагатіти, ледарство, гордощі, нечесність, лінощі, любовні і подружні стосунки. До окремої групи належать пісні про п'яниць, п'яницькі пригоди та сороміцькі пісні. Сатиричні й гумористичні пісні про Бугая, кисіль, тещу, біду й інші співали лірники тільки при веселих нагодах, а на відпустах, праздниках, ярмарках або в мандрах від хати до хати співали духовні й дидактичні пісні.

Окрему групу становлять пісні про кріпацтво, в них висловлено страждання кріпаків, почуття гніву і обурення панською сваволею, що часом переходило в активний опір і повстання. Глибоким ліризмом, змістом і настроями відзначаються українські наймитські пісні, в яких з великим трагізмом звучать мотиви самотності, знедоленості. Є. Сіцінським від лірника Степана Ґудзя в с. Мазники Летичівського повіту 18 січня 1881 р. була записана пісня "Панщина", в якій оспівуються часи скасування кріпацького права [10, 2—5]. Гірку долю заробітчан, наймита і наймички, бездомність і самотність бурлаки, сум і глибоку тугу відображають так звані "бурлацькі" пісні.

У мандрівних народних співців-лірників було багато пісень набожного змісту, основою яких служили біблійні оповідання про Ісуса Христа, Божу Матір, святих, різні чуда, покарання грішників. Є. Сіцінський записав від лірника Сидора Палямара в с. Митник 18 вересня 1885 р. псалму Божій Матері Тиврівській "Набожна" [10, 14], від лірника Федька Хойтового з Остапковець Прав[дивих] Проскурівського повіту в лісі Мочулинськім на рові 10 жовтня 1883 р. записав пісню "Набожна" (Божій Матері Тиврівській) [10, 18]. В Сатанові від лірника Семка, що мешкав під скалами в Сатанові, 2 серпня 1888 р. записав "Пречистая Діва Мати з руського краю" [10, 28— 29]. Крім того, він подав у своїй праці лірницьку пісню "Про Пречисту Діву Мати" (Пречиста Діва Мати Тирівська). Під українським Тировом він мав на увазі містечко Тирава біля Санока, на південному заході під Перемишлем. Подібна пісня згадується в кінці давнього "Помяника" (1732), віднайденого в Потоцькій церкві Люблінської губернії [10, 19—20]. В репертуарі лірників переважали "набожні" пісні та псалми, здебільшого книжного походження, присвячені морально-етичним темам, взаєминам батьків і дітей. Є. Сіцінський писав, що такі пісні "...записувалися лірниками через грамотних з різних книжкових віршів, з богословника старого видання, тому ці пісні деколи дуже перекручені, часто важко добратися до змісту вірша, деколи самі співці не можуть пояснити зміст слів своєї пісні. Творчості народної тут мало; вона зосереджується головним чином на піснях другого ряду. Адже ідея самих пісень близька народному життю, народному духу, тому і всі обряди, і вираження — власного народного генія; співці добре володіли сюжетом і формою, — тому-то за перевагою, так глибоко діють на слухачів. Тут все своє, рідне, близьке" [24, 2—3]. Найчастіше їх складали самі співці та письменні люди, немало їх переходило в народне середовище, ставало фольклорним. Могутній творчий геній народу яскраво виражений в релігійних піснях з переважно мандрівними мотивами, запозиченими з Святого Письма, церковної історії, життя святих, "Глибинної книги", церковних пісень, серед них найпопулярнішими були пісні про багача і Лазаря на тему відомої євангель-

ської притчі. Є. Сіцінський у своїй праці "Лірницькі пісні. Матеріали народної словесності" писав: "... особливо любять слухати про Сироту, Лазаря, Смерть, 12 п'ятниць". На Поділлі він записав два варіанти пісень про Лазаря, які при загальній подібності відрізняються в деталях щодо порядку віршів. Подільським лірникам, писав він, були відомі також надруковані пісні про Лазаря в працях "Чалики перехожие" (Безсонов, 1861–1864), "Сборник русских духовных стихов" (Варенцов, 1860), "Песни Галицкой Руси" (Головацький, 1878) [24, 3].

Окрему групу становлять релігійні пісні з моралізаторською тенденцією, побожні роздумування про марноту цього світу, грішну душу, смерть, страшний суд, кривду і правду та інші, в яких помітний вплив церковних мелодій. Є. Сіцінським були записані на Поділлі від лірника з Бубнівки в с. Соломна Проскурівського повіту в лютому 1886 р. дві пісні "Смерть", подібні, як вказує Євфимій Йосипович, до видрукованих у "Київській Старовині" (1883.– № 2) [10, 20–22] і в працях Чубинського [10, 22–23], а також від лірника Сидора Палямара в с. Мазники Летичівського повіту записав пісню "Про смерть", подібну пісню було подано в "Богогласнику" [10, 12]. Ці релігійні пісні-псалми складали основну частину пісенного репертуару професійних співців-лірників, про що Є. Сіцінський писав: "В південно-західному краї доволі розповсюджені духовні вірші, присвячені святителю Миколаю. В цих віршах вказується, зазвичай, на милосердя святителя і його готовність прийти на допомогу віруючому за його молитвою, а також подається в кінці вірша сама молитва про допомогу. Вірші ці несуть на собі безпосередні сліди творчості "бакаляров", монахів-базиліан і інших книжних людей старого часу, що створили багато подібних віршів на честь праздників (особливо багато колядок) і святих, що можна бачити в "Богогласниках", виданих в XVIII ст. почаївськими базиліанами. При всьому своєму зовнішньому риторизмові, такі вірші несуть в собі повчальні релігійно-моральні ідеї, дуже близькі і любимі народом, а тому й мають бути підтримувані серед народу в релігійно-моральних його інтересах" [25, 897]. Це яскраво виражено і в поданих Є. Сіцінським, як додаток до історико-етнографічної статті "Святитель Миколай Чудотворець і церковно-народне шанування його" (1901), двох псалмів на честь Святого Миколая [26], записаних ним в с. Мазники Летичівського повіту 25 липня 1883 р. від відставного солдата Михайла Саблука [10, 11] і від лірника Степана Ґудзя в січні 1881 р. [10, 10]. Перша духовна пісня, майже дослівно подібна, видрукувана під № 147 в старому (1825) Почаївському Богогласнику, при чому, вказує Є. Сіцінський, що по "краєгранесію", творцем цієї пісні був Бардинський, а її варіант записано в м. Городище Київської губернії і поданий в "Трудах етнографічно-статистичних експедицій" Чубинського, подібний варіант другої пісні вміщено в працях Чубинського [25, 899–900].

Лірницькі псалми, до перекручування яких доходили лірники, відспівуючи незрозумілі для себе тексти старих набожних пісень, які механічно зберігав лірник у своїй пам'яті, й тому псував їх так далеко, що й не впізнати їх, глибоко зачіпали життя народу. Відомий етнограф України К. Широцький у 1907 р., збираючи матеріали про народні повір'я, про буденні дні та святкування їх простим народом на Поділлі, писав: "... кожний день неділі церква пов'язує з певними священно-історичними спогадами, у відповідності з якими призначається церковна служба і накладається піст. Понеділок, четвер, п'ятниця користуються особливою повагою і шануються часто на рівні з встановленими церквою святами. Святкують здебільшого жінки, переважно немолоді і заміжні, святкування складається більшою частиною в бездіяльному проводженні часу, тільки в деякі дні ("возбрані п'ятниці") проводяться в молитвах і постах, святкуючі збираються в одній із хат і проводять там час за співом божественних псалмів, іноді запрошують "лірника" для супроводу співу, слухають читання Псалтира" [27]. Лірники, описуючи, що чекає грішників і праведників, які муки перших і яке щасливе життя останніх, змальовуючи ненормальне суспільне й родинне життя, лихі стосунки чоловіка й жінки, батьків з дітьми, дітей між собою, ворогування сусідів,

гірке життя сироти в мачухи, справляли сильне враження на своїх численних слухачів, які тамували подих, устромивши очі в лірника або в простір, тільки час від часу було чути зітхання й видко сльози на очах. Є. Сіцінський писав, що "... достатньо було на якому-небудь відпуску-ярмарку, достатньо раз побачити юрбу селян, що стоїть біля співаючого лірника, щоб зрозуміти, на скільки ці бідні тілом, але багаті духом лірники, володіють душею простолюдина. Пісні про Лазаря, про Сироту, про Допомогу вдовицям, Святителя Миколая заступника, прямо проникають в душу селянина. Кругом сидять чоловіки з пониклою головою, зітхають; жінки проливають непрохані сльози... Або лірник у недільний день зайшов в хату до селянина. "Заграйте, дідусю, що-небудь" — і вже з першими звуками нехитрого інструменту, вже на очах усіх, а особливо жінок, блистять сльози; починається заупівний речитатив співця, а разом з ним й голосні висловлювання його уважних слухачок [24, 1зв—2]. Є. Сіцінський записав дві пісні "Лазар", в яких йдеться про хворого чоловіка Лазаря, який звертається за допомогою до свого багатого брата, і, не отримавши підтримки та допомоги, умираючи, просить Бога взяти його до себе. Багатий брат же, після смерті, опиняється у пеклі і просить Лазаря заступитися за нього перед Богом, Святий Абраміій, почувши це, говорить, що кожен має отримати те, що заслужив за життя. Першу пісню записано 5 жовтня 1885 р. в с. Бруківка Проскурівського повіту від молодого лірника Павла Дворника, який вчився в с. Купелі у Тодорка Буховського і знає такі пісні: "Миколаю" (4 пісні), "Варварі" (2), "Коновченька", "12 п'ятниць", "Ой жалю, мій жалю", "Нема в світі правди". Другу записано 28 липня 1887 р. в містечку Сатанів Проскурівського повіту від лірника Семка з Сатанова [10, 14—18].

Чимало псалмів належить до оригінальної народної творчості, в якій релігійно-моральна тема тісно пов'язана з соціальною, з-поміж усіх морально-дидактичних лірницьких пісень вирізняється чисто рефлексійна й заразом поетична "Пісня про Правду та Кривду". Елементи пісень про Сирітку, Правду і Кривду співіснують у творах старої української лірики, які описав І. Франко в своїй праці, де вказав на ідейні нитки, що пов'язують цю пісню зі старою українською літературною пам'яткою XIV—XV ст. "Словом про правду і неправду". Хід щоденного життя в Україні давав надто багато прикладів панування неправди, й у XVIII ст. в українському письменстві було багато усіляких висловів щодо витоків пісень про правду й неправду [2, 327—328].

Із занепадом козаччини лірники зрівнялися з кобзарями і їхній репертуар наблизився й змішався з кобзарським. Лірники, які перейняли від кобзарів частину козацького епосу, відрізнялися від них не тільки музичними інструментами і репертуаром, а більше абстрактно-релігійним і дидактичним характером, хоча не можна чітко розмежувати їхній репертуар. Репертуар лірників XIX ст. залежав від місцевих традицій, конкретних історичних умов, світогляду виконавців та їхніх художніх смаків, попиту слухачів, тому протягом сторіччя лірницький репертуар не був сталим і однаковим [6, 42]. Своєю віршованою та музичною формою думи репрезентують вищу стадію речитативного стилю, розвиненого в голосіннях, із яких думи перейняли деякі мотиви й поетичні образи, особливостями їх форми є те, що вони не співаються, а виконуються речитативом у супроводі ліри. Ліра — це своєрідний клавішно-смичково-струнний народний інструмент, де поєднуються смичкові і клавішні механізми. Колісна ліра — це народний струнний інструмент в дерев'яному корпусі човникової або вісімкоподібної форми, де встановлено колесо, яке, обертаючись за допомогою ручки, примушує звучати струни. Під назвою "органіструм", ліра була поширена в середньовіччі у багатьох народів західної Європи, в Україну занесена із Заходу й поширена з XV—XVI ст., де називалася також "риля", "риле", а виконавці на ній — лірниками. Ліра має три або чотири струни: "байорок", "тенор" (незмінний стрій, постійно гудуть), "мелодія" (для пісні), які скорочуються клавішами і закінчуються рухомими "нитами" або "півклавішами", що дає можливість відповідно інтонувати. Тоновий обсяг може починатися

з будь-якого тону і залежить від кількості клавішів, що доходять до 14 [28].

Лірники — це народні мандрівні співці, сліпі старці-музиканти, що співають у супроводі ліри [29]. "Ще за часів мандрівних дяків відспівували старці по шпиталях старої України набожні пісні. В тих часах і треба шукати нероз'ясненого досі початку лірницької організації з її школами, цехами, таємною мовою і репертуаром, виконуваним при допомозі ліри, — писав відомий вчений М. Возняк. — Від решти дідів-старців відрізнялися лірники різко: вони були солідні, чесні, а такі прикмети нелегко знайти в інших прошаків. Лірники творили окремий стан, вступ до якого був можливий тільки при виконанні деяких умов. Не вистачало бути сліпим дідом і купити собі ліру, щоб стати лірником, але треба було набути право носити її, треба було вступити в лірництво. Хто хотів стати лірником, мусив іти на науку до старого лірника, в котрого виучував протягом кількох літ лірницьку мову, молитви, гру на лірі та співання релігійно-моральних, сатиричних і інших пісень" [2, 323—324]. Починаючи з XV ст. в селах Поділля, в тому числі, як писав Є. Сіцінський, в с. Купелі Проскурівського повіту у лірника Тодорка Буховського навчалися три лірники [10], а також на Волині, Київщині, Західній Україні, існували лірницькі школи, де навчалися переважно сліпі обдаровані люди. Учень не платив нічого своєму вчителеві, одяг йому надавав вчитель, але він посилав його на ярмарки, й увесь дохід у вигляді сухарів, муки, сала, грошей чи іншого йшов на користь учителя. Наука тривала зазвичай три-шість років, але були випадки, коли термін учнівства був дещо менший, біля трьох місяців, а деколи значно більший — до дванадцяти років, потім молодий лірник починав співати самостійно, збільшуючи свій репертуар завдяки спілкуванню з іншими лірниками. Дещо учень вивчав з інших джерел, бо старі лірники не вчили учнів усьому, що знали самі. Проте бували окремі випадки, коли з дозволу майстра-вчителя молодий лірник починав самостійно грати і співати до закінчення обумовленого часу навчання. Зазвичай таке право надавалося особливо обдарованим учням. Відомий подільський лірник І. Гуменюк розповідав, що "...у братствах (гуртах) були керівники-"цехмайстери", "главу братії" обирали на рік, а іноді й на три роки" [4, 335], "майстри", вчителі та учні, статут, каса, хоругва, особлива мова, яка називалась "лебійською", був і свій суд, з яким рахувалися й представники державного управління [4, 77]. Право брати учнів надавалось усім членам братства (гуртів), але переважно тим, хто мав років з десять стажу. Лірникам, які мали право навчати, присвоювали звання "майстра", "цехмайстра", а дуже відомим учителям — титули "старечих королів". У передачі текстів дум та манери їх виконання не було родинних традицій, тому дуже значною була роль учителів-"майстрів" у навчанні майбутніх лірників. "Майстер" сам набирав собі учнів, але деколи учень сам шукав собі вчителя. Після закінчення навчання відбувалася посвята в лірники, яка супроводжувалася відповідною церемонією, що називалася "одклінщинами" [4, 310], під час якої зверталась увага на те, як молодий співак засвоїв лірницьку науку і на його поведінку. В. Боржковський в 1889 р. у своїй праці описав як проходили екзамени і церемонія посвяти в лірники у Подільській губернії, де особливо цікаво вона проходила. Так, після екзамену один з дідів, частіше сам вчитель, подавав учневі хліб, той відрізував від нього три окрайці, посипав їх сіллю і клав собі за пазуху: це й називалося "взяти визвілку" і було найважливішим актом, що надавав право носити ліру [7, 657—658]. Ради братств збиралися таємно, уникаючи переслідувань з боку церкви та поліції, тому вступові до братства надавалось надзвичайно великого значення, і до учнів ставились досить суворі вимоги. Лірники-"майстри" не уникали покарання, якщо погано виконували свої обов'язки, їх навіть виключали з цеху. На Поділлі, за свідченням І. Гуменюка — сина лірника С. Гуменюка, — якщо на повторних екзаменах майбутній лірник не виявляв необхідних знань, його вчителеві забороняли брати учнів на рік, два, а то й на три [4, 336]. Братства чітко регламентували свою діяльність, піклувалися про підготовку молодих співців, для окремих лірників відводились певні райони,

де мали право виконувати пісні та грати на лірі лише ті, хто пройшов повний курс навчання у свого вчителя. Якщо хто-небудь порушував це правило, у нього відрізали торбу, розбивали інструмент, інколи навіть били. В. Боржковський писав, що за "... самовільне ношення ліри діди-лірники суворо карають — б'ють винних і знищують ліру" [7, 654].

Вже наприкінці XIX ст. лірники мали свої цехові організації з відповідними звичаями й цеховим арго (особливе лексичне словотворення замкнених у собі осіб переважно мандрівних професій). Ця умовна мова професії застосовувалася лірниками як засіб взаємного розпізнавання та відмежування, але через свою експресивність часто засвоювалась як сленг низами населення. Основою арго бучацьких лірників був наддністрянський говір, тернопільських і вінницько-могилівських — подільський говір, львівських — місцевий спольщений жарґон міських низів. Досліджуючи українське арго, в другій половині XIX ст. було записано словники арго харківських "невлів"-прошаків (В. Іванов), "лебіїв"-лірників східно-подільських (В. Боржковський), тернопільських (К. Викторин-Студинський), бучацьких (В. Гнатюк), новоропських "шаповалів" (Ф. Ніколайчук), чернігівських старців (П. Тіханов) [30]. Лірники-професіонали об'єднувались із кобзарями, бандуристами у спільні цехи, братства, про що Є. Сіцінський писав, що в Сатанові на Поділлі існував цех жебраків, серед яких був "один молодий лірник, а жебраків було там стільки ж, як в інших місцях" [24, 3 зв]. Саме цій своєрідній організації лірників ми завдячуємо тим, що збереглися до наших часів залишки козацького епосу, переходячи від старших кобзарів до молодших. Українські лірники — талановиті представники свого народу, співці, поети і музиканти, протягом століть, складаючи і виконуючи музично-поетичні твори, відігравали велику роль у громадському і культурному житті України. В їх піснях і думах відбито найголовніші події історії українського народу, створено образи борців проти поневолення й гніту. Значне місце в репертуарі лірників посідали історичні пісні та думи на теми родинного життя, церковно-моралізаторські канти й псалми, українські народні пісні, передусім жартівливі й сатиричні.

Значний вклад у дослідження побуту і репертуару подільських лірників вніс В. Боржковський (1846—1919), відомий етнограф, археолог і статистик (за української влади був комісаром у Вінниці [31], вбитий більшовиками), який у своїй праці "Лірники" подав деякі матеріали з життя лірників і видрукував записані ним на Поділлі від лірника Никона із Пікова пісні "Коновченко", "Псалма св. Василія", від лірника А. Димнича із с. Гущинець — "Коновченко", "Правда і неправда", "Суха бабка", "Біда", від лірника А. Зоря із Янова — "Панщина", "Приказаня", "Олексій", "Григорій", "Іосиф", від лірника Олександра із м. Мізякова — "Житіє", "Сирітка", "Псалми страсті", "Страшний суд", "12 П'ятниць", "Теща". Крім того, він подав у своїй праці словник арго із 403 слів лірників Поділля, місцеві назви 5 сіл та містечок, трактування співцями на арго 35 чисельників [7].

Лірники зазнавали переслідувань з боку реакційної влади, на що було звернуто увагу на XII Археологічному з'їзді в Харкові, засідання якого у серпні 1902 р. проходили в публічній бібліотеці і частина їх була присвячена саме лірникам, історичним думам та пісням. З вступним словом про кобзарів Харківщини виступив М. Сумцов, доповідь "Артілі сліпих, їх організація і сучасне становище" зробив В. Іванов, а після з доповіддю "Декілька слів про бандуристів і лірників" виступив Г. Хоткевич. Крім того, бандуристи, лірники й артисти виконували думи, пісні й псалми [15, 303—311]. Московське археологічне товариство, членом якого був Є. Сіцінський, після закриття XII Археологічного з'їзду, звернулося до Міністра внутрішніх справ з проханням "надати покровительство кобзарям і лірникам, оскільки вони не є жебраками, а будучи сліпими, заробляють хліб виконанням пісень релігійного, історичного і побутового характеру" [32]. На вимогу Міністра український вчений-етнограф М. Сумцов написав доповідну записку "Про покровительство кобзарям і лірникам", а О. Малинка склав і передав Міністру список кобзарів та лірників,

що стало одним із проявів турботи відомих вчених про українських лірників [33, 401–408].

Значний вклад у збирання та вивчення лірницьких пісень на Поділлі внесли відомі українські дослідники К. Грушевська, Ю. Філь і В. Зборовець. Так, К. Грушевська у своїх листах до літературознавця Ю. Філя, що викладав у Кам'янець-Подільському Інституті Народної Освіти, від 21 жовтня 1925 р., писала: "Вітчима" одержала і дуже дякую Вам і М. Недужій, може за цим будуть й інші цікаві знахідки? Цікаво мені, на який мотив співав лірник сю віршу-думу, чи на такий як псалми чи інший? Була б Вам вдячна за сю відомість. Ви питаєте за пісні Зборовця; вони тут, тільки я не мала змоги їх побачити, сими днями одержу їх. Від К. В. Квітки чула, що вони цікаві. У цій справі може в Ваших шуканнях за думами Вам трапляться пісні гайдамацького циклю: про швачку, Залізняка, про Умань, теж про Саву. А може у кого небудь в Кам'янці є такі пісні? При нагоді, будь-ласка, пошукайте. Може є що-небудь у д. Сіцінського". В своєму листі від 2 листопада 1925 р. вона, дякуючи Юхимові Павловичу за надані ним матеріали, писала: "Спасибі Вам і за Коновченка від вш. Є. Сіцінського, передайте йому щиру подяку. Лірницькі пісні д. Зборовця вже у мене, вони дуже цікаві і було б цінно пошукати й інших віршів на сі теми, чи навіть варіантів оттих пісень". В листі від 26 березня 1926 р. до нього Катерина Михайлівна відмічала: "Ви пишите про матеріал про Саву Чалого дуже цікаво, будемо чекати відомостей. Всякий матеріал зв'язаний з історичними піснями і особливо з думами і тексти тих і других, дуже бажані. Отже, коли щось трапляється дуже прошу інформувати нас, по можливості записувати" [8].

Вивчення побуту, творчості і виконавської манери народних співців-лірників Поділля, їх епічних творів має надзвичайно велике наукове значення. Воно допомагає висвітленню багатьох цікавих сторінок історії українського народу, розвитку його світогляду, фольклору, літератури та різних галузей народного мистецтва. Нами використано друковані й рукописні джерела, що зберігаються в фондах і бібліотеці Хмельницького обласного краєзнавчого музею, Інституті рукописів ЦНБ НАН України, не все пощастило розшукати, але й те, що було виявлено, дало змогу висвітлити й доповнити багато сторінок історії лірництва на Поділлі, ввести в науковий обіг нові факти про подільських лірників та їх твори. Досліджуючи історію України, Є. Сіцінський підготував цілий ряд докладних історичних розвідок і етнографічних статей про лірників Подільського краю, але, на превеликий жаль, так і не видрукуваних, що дозволяє говорити нам про нього як визначного дослідника лірництва Подільського краю кінця XIX – початку XX ст. У цій статті нами проаналізовано сучасний стан народознавчих досліджень лірництва і привертається увага істориків, етнографів та краєзнавців до вивчення цієї цікавої сторінки минулого нашого краю, до особи відомого етнографа, поділлєзнавця Є. Сіцінського. Черговим поштовхом до відновлення досліджень лірництва на Україні стало проведення 6 лютого 2003 р. в Києві Міжнародного конкурсу кобзарського мистецтва ім. Григорія Китастого, де було започатковано номінацію виконавців на традиційному народному музичному інструменті – колісній лірі, що побутувала в Україні в XVII–XIX ст., і протягом останніх десятиліть набула чимало прихильників серед сучасних виконавців [34].

м. Хмельницький

ПРИМІТКИ:

1. *Шалак О.* Українські народні пісні записані А. Димінським на Поділлі // Подільська Старовина: Зб. наук. праць / Від. ред. В. А. Косаківський. – Вінниця, 1993. – С.389–395.

2. *Возняк М. С.* Історія української літератури. У 2-х кн.: Навч. вид. – 2-ге вид., випр. – Львів, 1994. Кн. 2. – 560 с.

3. *Гнатюк В.* Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького // Етнографічний Збірник. – II.; Среди кобзарей и лирников // ИВ. – С.XXVI.

4. *К. Квитка.* Избранные труды. Т. II. – М., 1973. – С.77, 310, 335, 336.

5. *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. – К., 1967; *Лисенко М. В.* Характеристика музичних

особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. — К., Музична Україна, 1978. — С. 15; Народні музичні інструменти на Україні. — К., 1955.

6. *Кирдан Б. П., Омельченко А. Ф.* Народні співці-музиканти на Україні // Музична Україна. — К., 1980. — 184 с.

7. *Боржковский В.* Лирники. — КС.—XXVI. — К., 1889. — С. 653—708.

8. Листи Катерини Грушевської до Юхима Філя від 2.11.1925; 21. 10. 1925; 26. 3. 1926 // Архів А. Т.

9. *Мошак М.* Юхим Сіцінський — фундатор і діяч просвітницького руху на Поділлі // Просвітницький рух на Поділлі (1906—1923 рр.) До 90-річчя Подільської "Просвіти". — К.—П., 1996. — С. 70—84.

10. *Сіцінський Є.* Лірницькі пісні, записані в с. Мазники Летичівського повіту, 1881 р. // ХОКМ.—ДК 5295. — 83 арк.

11. *Кононова Л.* Лірницькі пісні з рукописної збірки Є. Сіцінського у фондах Хмельницького обласного краєзнавчого музею // Євфимій Сіцінський в історії та культурі Поділля. Мат. наук.-практ. конф. — К.—П., 2002.

12. *Козловська Г. П.* Рукописний спадок з архіву Ю. Й. Сіцінського у фондах Хмельницького обласного краєзнавчого музею // Духовні витоки Поділля: творці історії краю. Мат. міжн. наук.-практ. конф. — К.—П. Хмельницький, 1994. — С. 70; Рукописний спадок з архіву Ю. Й. Сіцінського у фондах музею // Літопис Хмельниччини. Краєзн. зб. — Хмельницький, 2001. — С. 49—52.

13. *Романів Ю.* Тернистий шлях вченого за совєтів // Український Голос. — № 90. — 1942. — 8 листопада.

14. *Приходько В.* Проф. Евфим Сіцінський — історик і археольог Поділля. (З приводу 50-ліття наукової і громадської діяльности) // ЛНВ, річ. 30, кн. VI. — Т. 151. — 1931. — С. 510—513.

15. Труды XII Археологического съезда в Харькове. Т. III. — М., 1902. — С. 303—311.

16. *Лозовий В.* Діяльність Подільської "Просвіти" в 1906—1914 рр. // Просвітницький рух на Поділлі (1906—1923 рр.) До 90-річчя Подільської "Просвіти". — К.—П., 1996. — С. 6—27.

17. *Димінський А.* Пісні старців із акомпонентом ліри // ЦНБ АНУ. — Ін-т рукописів. — Ф. 36. — Од. зб. 132, арк. 23.

18. Лист А. Димінського до О. Кістяківського від 6.07.1878 // ЦНБ АНУ. — Інститут рукописів. — Ф. І. — Од. зб. 24861.

19. *Кримський А. Ю.* Вступне слово до роботи "Звенигородщина з погляду етнографічного та діалектологічного" // ЦНБ АН України. — Інститут рукописів. — Ф. 36. — Од. зб. 680. — С. 8.

20. *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість. — К., 1955. — С. 231.

21. *Колесса Філарет* // ЕУ—ІІ. Т. 3. — С. 1081.

22. *Боденштедт (Bodenstadt) Фрідріх* // ЕУ—ІІ. Т. 1. — К., 1994. — С. 147.

23. *Сицинский Е.* Семейная жизнь в Подолии в первой половине прошлого века. — Кам.-Подольский, 1891. — С. 10.

24. *Сіцінський Є.* Лірницькі пісні. Матеріали народної словесності. 1930 р. // ХОКМ. — Неоп. фонд. — Арк. 1—6.

25. Л. Святитель Николай Чудотворец и церковно-народное чествование его // ПЕВ. — 1901. — С. 891—900.

26. Рец. Ю. С.: Л. Святитель Николай Чудотворец и церковно-народное чествование его // ЗНТШ. — Т. 48. — С. 11.

27. Народні повір'я про буденні дні та святкування їх простим народом на Поділлі, виписані з "Київської старовини" К. Широцьким у 1907 р. // ХОКМ. — ДК 5292. — 8 арк.

28. Народні музичні інструменти // ЕУ—І. Т. 1. — К., 1994. — С. 280—281.

29. Лірники // ЕУ—ІІ. Т. 4. — Л., 1994. — С. 1320; УРЕ. — С. 184.

30. Арго // ЕУ—ІІ. Т. 1. — К, 1993. — С. 57.

31. *Боржковський Валеріян* //ЕУ—ІІ. Т. 1. — К, 1993. — С. 159.

32. Харьковские губернские ведомости. 1902. — № 224. — 28 августа.

33. Труды XII Археологического съезда в Харькове. Т. II. — М., 1902. — С. 401—408.

34. Невичерпне джерело кобзарства // Урядовий кур'єр. — № 25. — 2003. — 8 лютого.

го, поспішив до Чернігова. Незабаром Многогрішного було проголошено гетьманом всієї України. Це була нервова й неврівноважена людина, недалекоглядний політик. Ось чому він і поплатився своєю кар'єрою, сказавши, що його Україна знайде собі іншого, кращого державця, ніж Росія. Многогрішного було під конвоєм доставлено у Москву, жорстоко катовано, засуджено до страти, але помилувано царем і заслано із сім'єю в Сибір.

Але поки Многогрішний був гетьманом, між ним і Дорошенком велася виснажлива братовбивча війна, про що Аркас пише: "Люде великими купами переходили на лівий берег Дніпра, безпечніший од татар та війни, і там оселялися. Багато ж народу з правого берега погнали турки у ясир, багато міст та сіл поруйновано й попалено, і розкішна колись Україна обернулась у справдешню пустиню. Дорошенко бачив, до чого призвели міжусобиці, і саме тому склав свої клейноди, не бажаючи проливати братньої крові. Самойлович приступив під Чигирин і без опору став гетьманом"[3]

Решту свого життя Дорошенко мріяв прожити у мирі й спокої. Але російський уряд остерігався мати таку впливову і знатну людину (дід Дорошенка був гетьманом перед Б. Хмельницьким і в 1625 році загинув під мурами Кафи, а батько за Б. Хмельницького був полковником) в Україні. Ось чому Дорошенка було викликано до Москви разом з дружиною. Колишньому гетьманові дали непоганий маєток, велике як на той час утримання, а пізніше зробили В'ятським воєводою. Наталя Гончарова, дружина О. Пушкіна, доводилася Дорошенкові правнучкою.

Як бачимо, трагедія "Гетьман Дорошенко" мала глибоке фольклорне та історичне підґрунтя. В п'єсі Л. Старицької-Черняхівської політична інтрига тісно перепліталася з інтригою побутовою, а громадський конфлікт — з морально-естетичним.

Дружина Дорошенка віддає своє серце Самойловичу, життєва психологія якого зводиться до девізу — "Там рідний край, де щастя". У зображенні першої інтриги Л. Старицька-Черняхівська дотримується достовірних фольклорно-історичних джерел. Друга ж сюжетна лінія — наскільки можемо судити із скупих біографічних даних гетьмана — своєрідний художній домисел автора.

Важливу роль у розвитку сюжету твору відіграє тесть Дорошенка — Яненко (у документах — Яхненко). Це реальна історична постать, бо був у складі посольства гетьмана Дорошенка до московського царя. Історично достовірні кошовий Запорізької Січі Іван Сірко та Іван Мазепа.

У театральному сезоні 1911–1912 років народна трагедія "Ґетьман Дорошенко" розпочала своє сценічне життя в театрі М. Садовського. П'єсу ставив сам М. Садовський. Як постановка, так і гра Садовського в головній ролі гетьмана Дорошенка, обізнаність актора в питаннях історії України, побуту, народних звичаїв, костюмів позитивно позначились на виставі. Народні сцени вражали правдивістю і переконливістю. Окрасою вистави була чарівна музика М. Лисенка.

Дослідник О. Кисіль зауважував, що п'єси Старицької-Черняхівської "були чималим надбанням нашого репертуару, мали й сценічні вартості, й ідейний зміст. Значення їх збільшується тим, — підкреслює критик, — що вони були присутні й зрозумілі не тільки для виборної, а й для ширшої аудиторії.

На жаль, — наголошує дослідник, — поодинокі місця в них іноді сухуваті, а іноді їм бракує глибшого захвату в освітленні життєвих явищ, хоч картини історичного життя в драмах письменниці змальовані здебільше правдиво й цікаво".

М. Садовський згадував, що після завершення п'єси "Гетьман Дорошенко" Л. Старицька-Черняхівська запросила його та ще декількох авторів до себе, щоб її прочитати. "П'єса, — писав М. Садовський, — справила на нас велике враження, але я звернув її увагу, що, на жаль, навряд, щоб цензура дозволила її, бо історична правда, виведена тут, не думаю, щоб прийшлась цензурі до смаку. І справді, — продовжує видатний актор, — я й тоді дивувався і тепер дивуюсь, як у той час цензура могла її дозволити? Бо коли п'єсу вже поставлено, то на першій же виставі один з чорносотенців звернувся до голови театральної комісії, теж чорносотенця, з питанням:

— Как вы могли разрешить к постановке такую пьесу?

На це той йому, єхидно посміхаючись, відповів:

— А что же тут по-вашему худого? Прекрасная пьеса! Прекрасная! Мне очень нравится, и цензура разрешила"[4].

Вистава п'єси "Гетьман Дорошенко" мала блискучий успіх. Це був новий "цвях" сезону і, як згадував М. Садовський, "...коли вона йшла не більше як двічі на тиждень, то це тільки тому, що надзвичайно тяжка для виконання сама роль гетьмана Дорошенка, яку грав я. З поставою її теж вийшла невелика затримка, бо чорна сотня не дрімала й донесла губернаторові про "крамольність" і "мазепинство" її, і з наказу губернатора після третьої вистави поліція вже не підписала афіші. Я про це повідомив Йозефі; він страшенно обурився на такий вчинок поліції і поїхав сам до губернатора... П'єсу дозволили... Я викинув деякі фрази полковників, і на тім скінчилось... І після цього під час вистави актори не втримались, даючи репліки, і частенько-таки помилялись, втелющуючи викреслені фрази..."[5]

До п'єси "Гетьман Дорошенко" М. Лисенко написав знаменитий марш, який так і зветься "Марш гетьмана Дорошенка". М. Садовський писав: "Цей марш так пасує до загального враження від самої п'єси і створював такий гнітючий настрій, що публіка плакала. Я сам, граючи, не міг кінчити ролю без сліз, які мимоволі текли з моїх очей. Правда, вже остання сцена прощання із стягами болюче вражає, а цей марш піддавав більше гніту"[6].

"Марш гетьмана Дорошенка" глибоко хвилював глядачів, викликаючи на очах справжні сльози. М. Садовський писав: "Один з публіки розповідав мені сцену, якої сам він був за свідка. В першому ряді сидить старий генерал з жінкою. Іде оця остання сцена прощання із стягами. Жінка дивиться на сцену і, побачивши, що в мене течуть сльози по виду, звертається до нього й каже:

— Ты посмотри, ведь он сам плачет!

— Поневоле заплачешь, — відповідає їй генерал, утримуючи з своїх очей сльози"[7].

Цей марш був одним з останніх великих творінь видатного композитора. Знаючи, яку роль виконує його марш у театральній виставі, М. Лисенко висловив якось у колі родичів і друзів побажання, щоб цей марш грали на його похоронах. Це було сказано так, між іншим, проте це бажання стало пророчим, бо незабаром смерть постукала в двері великого композитора. "Ще вчора, — згадував М. Садовський, — всі ми його бачили веселого, в театрі за лаштунками... А другого дня о 9 годині вранці прийшла звістка, що його вже немає поміж нас. Ця несподівана звістка всіх нас приголомшила й сумом приголомшила всю Україну"[8]. "...Многотисячна юрба, що прийшла віддати йому останню шану, витирала гарячі сльози... Треба було доконче виконати його останню волю, треба було, щоб марш цей грали на його похороні"[9].

Але генерал-губернатор Трепов категорично заборонив дати військовий оркестр. М. Садовський все ж знайшов вихід: коли жалобна процесія проходила за домовиною з тілом М. Лисенка повз його театр, з фойє залунали звуки маршу. Вся процесія стала і в скорбному мовчанні схилила голови перед пам'яттю великої людини.

"Після панахиди у Володимирському соборі, — писав М. Садовський, — де стояла домовина Лисенка, вся геть у вінках, процесія рушила на Байкове кладовище. Такого похорону золотоголовий Київ ще ніколи не бачив... Україна віддавала останню шану своєму славетному кобзареві"[10].

У тогочасній пресі відзначалось, що Старицька-Черняхівська "розцвітила свою п'єсу любов'ю, місцем гарними монологами та символічними видіннями... Проте два моменти в цьому спектаклі по-справжньому радували: сильне й благородне виконання М. К. Заньковецькою двох "маленьких" ролей — стариці Митродори, що прокляла свого нещасного сина гетьмана, та "жіночої постаті" у сні Дорошенка. Ці дві сцени надолужують багато чого"[11].

Вершиною творчості М. Садовського були й досі ніким не перевершені героїчні трагедійні образи — Богдана Хмельницького, Сави Чалого, Петра Дорошенка, Воєводи ("Мазепа" Ю. Словацького), отамана Сірка в трагедії С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла" та ін. Тему героя й народу, тему людської долі, тему патріотизму Садовський розкривав з вражаючою силою.

Його герої боролись, перемагали, неймовірно страждали, зазнавали поразок. "...Це був справжній героїчний пафос, — зазначав режисер і громадський діяч В. Василько, — Садовський захоплював і потрясав глядачів"[12].

Особливо яскраво і з великим піднесенням актор грав головну роль у трагедії Л. Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко". Актор П. Коваленко згадував: "Най-

труднішою роллю для Садовського, за моїми спостереженнями, був "Гетьман Дорошенко", де Садовському з великими труднощами доводилось засвоювати колосальний текст, писаний білим віршем, який треба було місцями висловлювати в досить швидкому ритмі з величезним емоційним навантаженням"[13].

29 квітня 1907 року Київ, а за ним і вся Україна, святкували ювілей М. Садовського. Про це славетне свято української сцени згадувала Л. Старицька-Черняхівська: "...Першою виступала високоповажна артистка М. Заньковецька з привітанням ювіляра: "Дякуємо за те високе поважне ставлення до рідної сцени, яким відзначалася ваша артистична діяльність. Славимо за те, що ви стояли на сторожі біля української штуки і берегли честь репертуару. Знаючи Ваше щире бажання вивести український театр на широкий європейський шлях, від усієї душі бажаємо працювати під вашим проводом і діждатися другого такого ювілею на славу рідній сцені і всього українського народу"[14].

Перу Л. Старицької-Черняхівської належить і драматичний етюд "Останній сніп", один з кращих творів письменниці. Це історико-побутовий етюд, витриманий в руслі неореалізму. У п'єсі діють три символічні образи: козак-лицар Андрій Нещадима, його син — ренегат, Семен Нещадима, і дочка Семенова, Ганнуся — символ української народної пісні та народного духу.

Старий Нещадима довідується, що його син допоміг генералові Текелі обложити і зруйнувати Січ, — на цьому ґрунті побудований драматизм п'єси. Хоча п'єса і хибує певним мелодраматизмом у деяких сценах, а також шаблонністю деяких персонажів, зокрема старого Нещадима, проте драматичний етюд можна вважати п'єсою з усіх поглядів досконалою.

Рецензент В. Старий на сторінках "Книгаря"[15] писав: "...П'єса-мініатюра "Останній сніп" — невелика, але коштовна як з боку літературного, так і з боку сценічного... Один з останніх могикан, старий січовик Нещадима — представник українського лицарства, сповнений святого почуття глибокого патріотизму, пройнятий безмежною любов'ю до великої слави України, не може витримати того занепаду лицарського духу, що під впливом історичних обставин опановує молодшим поколінням. До цього ж покоління належить і син Нещадими, який вкупі з іншими молодчиками "ради ласомства нещасного", ради царської ласки, ради можливості прикластися до ручки "самої" ладен безсоромно нищити інтереси Вітчизни, продавати Московщині свій край гуртом і по частках за земельні лани, гуральні та всяке інше... Це, — продовжує критик, — канва того сумного малюнка з далекої минувшини, що покладено в основу історичного етюда Л. Старицької-Черняхівської, який з'являється на нашій сцені саме до речі і в обставинах сучасності набуває особливого інтересу. П'єса написана майстерно, з повним знанням сцени, білим віршем, добірною мовою, в якій додержано запашного історичного колориту".

Критик висловив впевненість, що й ця п'єса займає помітне місце в репертуарі українського театру. Доказом цього є та обставина, що п'єса "Останній сніп" була успішно поставлена в театрі Садовського навесні 1917 року.

Твір писався у дні, коли більшовицькі війська російського генерала Муравйова насувались на Київ, винищуючи все на своєму шляху і заливаючи Україну кров'ю. У ці важкі дні грудня 1917 року письменниця завершила свій етюд, в якому розробляє конфлікт двох поколінь Гетьманщини перед її знищенням російською імперською рукою. П'єсу "Останній сніп" прихильно зустріла тогочасна критика — Д. Дорошенко, І. Стешенко, В. Чаговець та ін.

У січні 1919 року Національний театр УНР поставив п'єсу "Останній сніп" у Кам'янці-Подільському напередодні свого від'їзду за кордон, в еміграцію. У передмові до Нью-Йоркського видання цієї п'єси Є. Маланюк повідомляв, що бачив цю блискучу прем'єру вистави. Він вважав, що ця постановка в умовах втрати революційних завоювань УНР стала символічною. "Навіть жупан, в якому виступав в ролі Андрія Нещадими М. Садовський, був підкреслено алегоричним. І коли герой М. Садовського падав мертвий, падав, як підтятий дуб, як важкий золотавий сніп, не згинаючись, цілою своєю випростаною штивою старокозацькою статурою"[16].

Л. Старицьку-Черняхівську зацікавила велична постать гетьмана Івана Мазепи, доля цього "славутнього нещасливця, одного з найвизначніших діячів української історії"[17]. Письменниця ґрунтовно ознайомилась з народними легендами,

циклом дум, присвячених Мазепі, що побачили світ у 1860 році на сторінках Полтавських губернських відомостей: "Семен Палій", "Полтавська битва", "Мазепа", "Смерть Мазепи". До цих дум додано біографію С. Палія з "Історії Русів" О. Кониського та "Истории Малороссии" Маркевича[18], а також народні перекази.

Написанню трагедії "Іван Мазепа" передували скрупульозні студії письменниці над науковими, документальними матеріалами, що стосувалися постаті Івана Мазепи, які століттями були сховані імперською цензурою і жандармським управлінням, а до багатьох документів доступу нема й досі.

Мазепа належав до давнього козацько-шляхетського роду, який проживав на Київщині. Історичні документи засвідчують, що польський король Сигізмунд-Август затвердив за прадідом Івана Мазепи — Михайлом — хутір Мазепинці, з землею на річці Кам'янці, недалеко від Білої Церкви. З історичного документа 1616 року видно, що там жив і дід гетьмана — Адам Степан Мазепа, який за своїм становищем звався шляхтичем, а з 1662 року був Підчашим Чернігівським, отаманом Білоцерківським.

"Незважаючи на те, що Мазепи служили у польськім війську, — відзначає О. Пчілка, — і навіть при досить високім уряді, вони зоставались козаками, не переходили в шляхтичів-поляків і віри православної не кидали, — як то сталося з великим числом наших значніших панів 16-го й 17-го віку"[19].

Мати Івана Мазепи одержала добру освіту. У шлюбі з Адамом Степаном вона (Марія Макієвська — *В. К.*) мала двох дітей — сина й дочку. В молодості майбутній гетьман навчався в Київській духовній академії, здобував і поглиблював свою освіту за кордоном, потім деякий час служив при дворі польського короля Яна-Казимира "покойовим хлопцем". 1663 року Іван Мазепа служив у гетьмана П. Дорошенка, у Чигирині, а коли "Дорошенкова справа пропала, — у Лівобережного гетьмана Самойловича"[20].

Матір гетьмана Мазепи брала активну участь у громадських справах і в тогочасній краєвій політиці. "В тому нема нічого дивного, — пише Олена Пчілка, — бо взагалі українське жіноцтво жило життям вільнішим і ширшим, ніж жило жіноцтво в Московщині, де жінку чи матір вважали за "бабу глупую" і держали в рабстві, зачиненою в теремі, на "бабській" половині, — що сповнена лише темряви, невігластва, забобонів та всяких запічних підкопів. Жінки України, — продовжує дослідниця, — грали далеко значнішу роль, не тільки приймаючи вільну участь в товариському життю, а й виступаючи діячами на полі просвітному й громадському"[21].

Вступивши в Печерський жіночий монастир і прийнявши ім'я Марії-Магдалени, мати Мазепи стала ігуменею монастиря, але зв'язків з сином не поривала, активно втручаючись в політичні справи гетьмана-сина. У 1691 році, коли гетьман Мазепа "вже щось задумував проти Москви, стали ходити всякі невиразні чутки про се, і в Києві з'явився "пашквіль" на Мазепу (сказати б по-теперішньому — "донос" про те, що Мазепа зраджує Москву... Мазепа став обережніш"[22].

За два роки до Полтавської битви цар Петро І посилив реакцію в Україні: посилав накази просто своєму воєводі в Києві, минаючи гетьмана, московські урядовці-воєводи та їх підручні поводились в Україні нахабно, як старші, зневажали козаків, козацький уряд, брали на своє військо податки. Зрозуміло, що гетьман Мазепа був обурений. Бентежилась і нарікала козацька старшина, духовенство, не бажаючи втрачати незалежність.

Як патріот України, Іван Мазепа шукав виходу з такого вкрай скрутного становища і знайшов його у союзі з шведським королем Карлом XII проти Москви. "Восени 1707 року, — пише Олена Пчілка, — коли гетьман жив у Києві, шведський король пробував у Саксонії, разом з королем польським. Там була між двома королями нарада про похід на Вкраїну та про спілку з Мазепою"[23]. Восени 1708 року Карл XII виступив у похід, гетьман Мазепа хоч і вважав цей виступ короля передчасним, все ж виступив з козацьким військом на з'єднання з королем. Довідавшись про це, Петро І послав російське військо на чолі з Меншиковим у Батурин. Козацька столиця була дощенту зруйнована. Після Полтавської битви Мазепа втікає від царської розправи в Туреччину, де й помирає через два місяці.

Царизм жорстоко розправився з однодумцями уславленого гетьмана, були знищені

всі члени його сім'ї, які на той час залишились в живих. Ці історичні події поклала Л. Старицька-Черняхівська в основу трагедії "Іван Мазепа". Проте існували й інші історичні факти, які допомогли письменниці увиразнити події, змальовані в п'єсі. У 1912 році на сторінках львівської "Неділі", яку редагував Ярослав Весоловський, з'явилася замітка "Гине українська старовина" — про Батурин, де гинуть цінні пам'ятки, пов'язані з гетьманом Мазепою.

"...До таких пам'яток треба зарахувати ще й панікадило, що висить у Воскресенській церкві, заснованій гетьманом Мазепою, а потім зруйнованій Меншиковим і реставрованій останнім гетьманом... (К. Розумовським — *В. К.*). Панікадило се хотів відкупити сего року архітект український В. Кричевський, та місцевому батюшці видалася пропонована сума занизькою. З тої самої причини годі було любителеві старовини, Кучубеєві, відкупити від церкви стару картину Різдва, а пан Кричевський не вспів також викупити старовинні портрети Палія, Мазепи, Полуботка й Дорошенка, які марнувалися у корчмаря Раді. Портрети сі набув зате проф. М. Грушевський"[24].

А в ч. 18 "Неділі" за 1912 рік повідомлялося про вихід у російському видавництві "Дело" брошури "Мазепа". "Завдання брошурки, — писалося в анотації, — познайомити з історичними діячами "русского" народа. Цілком природно, що написана вона з погляду інтересів російської держави. Сама по собі книжка поганенька, але як не як "інформує" вона про нашого гетьмана великоруський нарід, тому то й нотуємо її"[25].

Як бачимо, на початку XX ст. спостерігається посилення інтересу до української історії, зокрема до постаті гетьмана Мазепи. Редактор "Неділі" Ярослав Весоловський у ч. 46 часопису за 1912 рік виступив із статтею "Батуринські руїни", в якій, зокрема, зазначав: "На долю ж пам'яток української старовини припало таке, що дбає про них мало хто зі своїх, а й чужі ще й руку прикладають до того, аби стерти з лиця землі історичні пам'ятки України. Особливу ревність в сім напрямі проявляє російський уряд. Російські офіціальні круги рівночасно з тим, як знаходяться коло ширення культу царських доносчиків Іскри Кочубея, яким мають навіть ставити пам'ятник, докладають всіх заходів до нівечення всього, що українцеві могло б ставити перед очі давню самостійність"[26].

Іван Мазепа був обраний гетьманом на раді над річкою Коломаком. Та його гетьманування тривало недовго. У 1708 році після союзу з Карлом XII Мазепа відбуває з Батурина, щоб з'єднатися з шведами для боротьби з Росією. Оборону столиці гетьман доручив полковнику Дмитру Чечелю, начальнику артилерії Фрідріхові Кенігзенові та сотникові Дмитру Нестеренку.

"Козаки, — пише автор історичної розвідки, — завзято відбивалися від московського війська, та тут на поміч Меншикову прийшла зрада. Один з полкових старшин прилуцького полку, що досі добивався щораз нових маєтків безконечними інтригами, показав москалям хід до замку і 2 падолиста Батурин упав... На Батурин упало нечуване горе. Його спалено до тла, а людей, оскільки вони не потопилися в Сеймі, вирубано до одного. Частину старшин помордовано та, поприбивавши їх тіла до дощок, пущено долів водою, а почасти позаковувано та відвезено для колесування у Глухів... Коли ж в тиждень по сьому йшов Мазепа на південь зі шведами, та поступив до Батурина, людської крові було повно калюжами і в місті й на перехрестях, так що Мазепа залився гіркими сльозами болю... По зруйнуванню Батурина осталися тільки обгорілі палати Мазепи та церкви, яку він побудував"[27].

Трагедія "Іван Мазепа" вийшла 1926 року в Харкові у видавництві "Книгоспілка", але весь тираж був одразу ж конфіскований. Лише незначна кількість примірників була врятована і опинилася в Америці.

У 1929 році кооперативне видавництво "Рух" у Києві видрукувало історичну трагедію Л. Старицької-Черняхівської на п'ять дій "Іван Мазепа" з такою "преамбулою": "Згідно з постановою Вищої Науково-Репертуарної Ради при відділі мистецтв Головполітосвіти НКО УСРР по державних театрах дозволено з умовою показати соціяльну ролю Мазепи ближче до історичної правди".

Події трагедії віднесені до XVIII століття. У центрі твору драматург ставить проблему героя і народу. Ставлення Мазепи до юрби однозначне:

Нарід — юрба... Юрба розсатаніла,
Вона й несе, мов хвиля навісна,
І підійма на височінь стримчату,
І у безлюдню вергає...Ні-ні!
Хто звіривсь їй — години той непевний...[28]

Мазепа постає в трагедії як мудрий державний діяч, патріот України, поборник її об'єднання. Він прагне відірвати Україну від російської імперії і створити соборну Українську державу. Четверта дія завершується урочистою клятвою гетьмана та старшини на вірність України:

Кляніться ж всі,
Як я тепер клянуся перед вами
На цім хресті і цим хрестом...
/Підійма хреста/ Клянусь —
І присягаюсь богом всемогущим,
Що віда все: не для своїх приват,
Ні для своїх гонорів, не для слави,
Не для скарбів і прихотів яких,
Але для вас, дітей і внуків ваших
І напотом нас будучих усіх,
Для матері отчизни, для народу
І голову свою несу в офіру...
Всі старшини.
Клянемося всі битися до крови![29]

Навіть перед лицем смерті Іван Мазепа залишається вірним сином України, не думаючи про особисту трагічну долю:

...Друзі,
Налийте всім і вип'ємо ще раз
За щастя і за славу України!
За знищення Петрового ярма...
За вічну пам'ять тим, що полягли
У боротьбі за матір-Україну,
Заплакану отчизну нашу[30].

Остання п'єса Л. Старицької-Черняхівської "Розбійник Кармелюк" написана за тим же драматичним методом, що й "Гетьман Дорошенко", тільки з меншою долею пафосу і увиразненими соціальними елементами. Крім того, цю п'єсу написано прозою і вона стоїть ближче до реалізму.

Про творчу манеру Л. Старицької-Черняхівської влучно висловився Д. Антонович, який зазначав: "Ніби заблудившись між новими драматургами, Л. Старицька-Черняхівська, не знайшовши свого шляху, не знайшовши свого власного слова... Друг з молодих років і товариш по перу Лесі Українки, з другого боку — співробітниця в літературній праці свого батька, Старицька-Черняхівська збилася між одною і другим і безнадійно пристає до одного берега... Найбільше популярна її трагедія "Гетьман Дорошенко", не позбавлена сценічної й літературної вартості і є репертуарною п'єсою по всіх трупах, що мають досить антуражу, аби її виставляти"[31]. І далі критик робить висновки про значення творчості Л. Старицької-Черняхівської в історії як української літератури, так і національного театру: "Але при всьому тому, неперечна і не підпорядкована талановитість Старицької-Черняхівської, мимо катастрофально не знайденого шляху, робить продукцію письменниці корисною в новому українському репертуарі"[32].

1 Газета "Культура і життя". — 1990. — 2 вересня.
2 *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру // Україна. — К. — 1907. — Т. IV. — С. 89.
3 *Аркас М.* Історія України-Русі. — К., 1990. — С. 224.
4 *Садовський М.* Мої театральні згадки. — К., 1956. — С. 184.
5 *Там само.* — С. 184.
6 *Там само.* — С. 185.
7 *Там само.*
8 *Там само.* — С. 186.
9 *Там само.* — С. 186.
10 *Там само.* — С. 186.
11 Русская музыкальная газета. — 1890. — № 12.
12 *Василько В.* Творчий шлях М. К. Садовського // Матеріали, присвячені 100-річчю від дня народження Садовського. — К., 1957. — С. 36.
13 *Коваленко П.* До характеристики творчого методу М. К. Садовського // Матеріали до 100-річчя від дня народження Садовського. — С. 78.
14 *Старицька-Черняхівська Л.* Свято української сцени // ЛНВ. — К.–Л., 1907. — Т. 38. — Кн. 5. — С. 303–304.
15 *Старий В. Л.* Старицька-Черняхівська. Останній сніп // Книгар. — К., 1917. — Ч. І. /вересень/. — С. 35–36.
16 *Старицька-Черняхівська Л. М.* Останній сніп. — Нью-Йорк, 1968. — С. 7.
17 *Пчілка Олена.* Марія Магдалена, мати гетьмана Мазепи // Рідний край. — 1912. — № 7. — С. 4.
18 *Андрієвський О.* Бібліографія літератури з українського фольклору. — Т. 1.— К. — С. 110.
19 *Пчілка Олена.* Марія Магдалена...
20 *Там само.* — С. 4.
21 *Там само.* — С. 5–6.
22 *Там само.* — С. 7.
23 *Там само.* — С. 6.
24 Гине українська старовина // Неділя. — Л., 1912. — Ч. 5. — С. 8
25 М. Б. Мазепа // Неділя. — Л., 1912. — Ч. 18. — . 8.
26 *Яр. В-ський.* Батуринські руїни // Неділя. — Л., 1912. — Ч. 46. — С. 5.
27 *Там само.* — С. 6
28 *Старицька-Черняхівська Л.* Мазепа. — К., 1929. — С. 151.
29 *Там само.*
30 *Там само.* — С. 152.
31 *Антонович Д.* Триста років українському театру. (1619–1919). — Прага, 1925. — С. 199.
32 *Там само.* — С. 200.

ШТРИХИ ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ СВІТОГЛЯДУ ГЕРОЇВ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ

Марина НАБОК

Світоглядні уявлення українського народу зумовлені насамперед історичними, психологічними, культурними та соціальними обставинами буття наших предків, що й визначило їхню національну своєрідність. Суть цих уявлень полягає в гармонії людини з довкіллям, у поетизації світу та відсутності норм і канонів, які б сковували вільний розвиток особистості, суперечили б принципам гуманізму. Вчені вказують на демократизм, поетичний характер релігійних уявлень українців, світлі, життєрадісні начала, а нерідко й ситуативність, імпровізаційність, особливо в молитвах як основі вільного світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння та ставлення до навколишньої дійсності і утвердження себе в ній[1].

Народний епос глибоко розкриває внутрішній світ української душі. Через дії і вчинки героїв дум ми простежуємо глибоку релігійність народу, пошану до звичаїв, обрядів, традицій, що є наслідком природного стану їхнього життя. Віра козаків — як у житті, так і в думах — пройнята щиросердними проханнями до Бога допомогти своєму народові, врятувати його від втрат і крові. Нерідко Україна в думах уособлюється саме в образі Бога. Як зазначав Д. Яворницький, "запорозькі козаки зовсім не заглиблювались у якісь богословські тонкощі, задовольняли свої релігійні потреби так, як було можливо".

Етнічно-релігійна самовизначеність єднала козаків — героїв дум і цим самим створювала непідвладність своєї волі чужій, що й стало одним із чинників формування національного характеру. Переконливим свідченням цього є думи "Плач невольників", "Плач невольника", "Маруся Богуславка", "Хмельницький і Барабаш", "Три брати самарські", "Івась Коновченко, вдовиченко", "Олексій Попович", "Бідна вдова і три сини" та інші.

У варіанті думи "Плач невольників" (запис 1908 р. Ф. Колесса від О. Сластьона на Полтавщині) моральна схильність до досконалого, бажання згуртувати спільноту породжує любов — головну чесноту релігії, що єднає людей, створює ореол благополуччя і взаєморозуміння. Чужа земля за довгі роки перебування на ній не стала козакам рідною. Їхня любов завжди звернена до свого народу. Коли тернина обвила руки невільникам, і вони побачили кров, їхня молитва була звернена на прокляття не лише турецької землі, а й віри бусурменської. Ця чужа віра стала причиною розлуки брата з сестрою, мужа з вірною жоною, чи вірненького товариша з товаришами. Турецька каторга посилила їхню любов до України, поглибила внутрішній зв'язок з етносом. Така форма існування утверджує любов козаків до рідної землі. Бог як хранитель усього земного і неземного є і хранителем козацьких душ. З великою любов'ю вони ставляться до нього і плекають надію на визволення і повернення до рідних місць. Рідна земля була для них священною, вона у такому разі уособлювалася в образі Бога. Рідна земля і Бог, таким чином, виступали як єдине ціле. Якщо Бог — святість, то його потрібно захищати і схилятися перед ним, тож і рідній землі вони кланяються, як Богові. Між рідною землею і Богом, таким чином, створюється гармонійний зв'язок. Тож безпосереднім чинником любові до Бога є рідна земля.

Любов, заснована на патріотичних почуттях, визначає зміст думи "Хмельницький і Барабаш", що її записав П. Куліш 1853 р. в містечку Олександрівці Чернігівської губернії від А. Шута та А. Бешка. Майбутнє української нації Богдан Хмельницький вбачає у твердій владі. Його позиція стійка. Велика любов породжує і великі поривання. Вона єднає гетьмана з народом, бо ця любов благородна. Турецька віра для Хмельницького чужа. А чужа віра — це чужа любов, яка не зберігає націю і не є умовою національного розвитку. Він має чітку позицію: "Віри своєї християнської у поругу на вічні часи не подавати"[2]. Не має такої любові, такої позиції Барабаш, бо не хоче "козакам козацькі порядки давати" (с. 266). Чуже для нього стає рідним і дорогим, чому він підпорядковує свої дії та вчинки, які породжують зневагу, зраду і т. п.

Хмельницький і його кум Барабаш — вихідці одного народу. Та любов у нихріз-

на. Від ненависті до ворогів України у Богдана Хмельницького зародилися рішучі дії щодо оборони. Тому-то він і посилає свого слугу до пані Барабашевої, щоб той "Королевські листи до рук приймав" (с. 164). До Бога Хмельницький звертає і своїх козаків, щоб вони від "сна уставали, Руський очинаш читали, На лядські табури наїджали, Лядські табури на три часті розбивали, Ляхів, мостивих панів, упень рубали" (с. 266). Джерелом таких дій, духовною їхньою основою є віра. А віра в Боже провидіння, як писав Д. Яворницький, — "це єдиний якір порятунку в усіх випадках, якою б неминучою не видавалася небезпека, якою близькою не була б смерть"[3].

Не уявляє себе без України в душі своїй і дівка-бранка з думи "Маруся Богуславка", що її записав Ф. Колесса від кобзаря М. Кравченка з с. Сорочинці Миргородського повіту на Полтавщині. Вона ненавидить ворогів, їхню віру, бо віра ця для неї — нещастя. Через любов до українського народу до неї приходить бажання допомогти козакам. Її життєву мету високо оцінюють невольники, бо Маруся Богуславка прагне очистити свою душу добрими вчинками. Хто не вміє любити, той не вміє страждати. Так і дівка-бранка спокутує свій гріх перед своїм народом і собою. Цей вчинок характеризує її як людину честі та гідності.

Психічний стан героїні думи передає нам глибину її страждання. Ідеї свободи і обов'язку керують її думками і почуттями. Маруся Богуславка не забула, який сьогодні день "на нашій землі християнській". При цьому, як і дівчина-бранка, так і козаки ізольовані від рідної сторони, але з нею вони нерозривно поєднані духовно. Так, Маруся Богуславка зрозуміла волелюбність невольників. Але це прагнення волі проходить через мотив страждання, вони ж бо "Аж за тридцять три годи Світа божого не забачили" (с. 127). Вочевидь, світ для них є Божим творінням. І їхня любов покликана облагородити його, стати основою їхнього українського вільнолюбного духу. Далі її дії підпорядковані чистому і сильному бажанню звільнити козаків. Її любов не потребує винагороди, бо вона благородна. Вона покликана ненавидіти ворогів, не скорятися їм. І ця любов оцінюється як свята. Широсердні звертання до Бога у кінці думи викликані любов'ю до волі, рідної землі, народу, до Війська Запорізького та всього товариства.

Любов'ю до волі, Бога і України пройнята й дума "Самійло Кішка", яку записав П. Лукашевич від бандуриста І. Стрічки 20 липня 1832 р. в Полтавській губернії біля Ромна в заїзнім домі Новицького. Ця любов скеровує думки Самійла Кішки до спільної мети. А мета буде тоді облагороджена, коли буде облагороджена душа, коли й сама вона буде святою. Саме таку святість у своїй душі та своєму характері мав Самійло Кішка. Тим-то на слова Ляха Бутурлака, щоб гетьман "Хрест на собі поломнив" і "віру християнську під ноги топтав", Самійло Кішка відповів:

Ой, Ляше Бутурлаче, недовѣрку Христіянській!
Бодай же ты того не дождавъ,
Щобъ я вѣру Христіянськую подъ нозѣ топтавъ!
Хочъ буду до смерти бѣду да неволю пріймати,
А буду въ землѣ Козацькій голову Христіянську покладати.
Ваша вѣра погана, земля проклята[4].

Зауважимо, що згадки і звертання до Бога проходять крізь усю думу. Людина відчуває свою потребу в ньому. Очевидно, прийняти чужу віру означає зрадити не лише своїй вірі, а й своєму народові. З любові до Бога і рідної землі народжується і відвага як необхідна умова розвитку українського національного характеру. Задля майбутнього України гетьман твердий у своїх діях, готовий на самопожертву.

Для українця любов — це і мудрість дій. Саме любов до Батьківщини визначає зміст звертань до Бога, святість у ставленні до своєї віри та неприйняття чужої.

Наступним чинником релігійності, а відтак і формування національного характеру, в українських народних думах є мета. Вона засновується на відповідальності, почутті та усвідомленні обов'язку. Якщо мета благородна, то такими ж будуть і думки, дії та вчинки.

У записаній П. Лукашевичем у 1832 році у Полтавській губернії від І. Стрічки думі "Івась Коновченко, вдовиченко" козак має твердий характер, чим зумовлюється і непохитність його мети. Івась не бажає волами "хліб пахати, Козаків на хліб, на сіль затягати" (с. 236). Для нього головне — жити заради Вітчизни:

Хочеться, мати, пойти на долину Черкень погуляти,
Звичаю козацького набрати,
Слави-рицарства достати,
За віру християнську одностайно стати (с. 236).

Прагнення героя спрямовані на боротьбу за рідну землю. Івась має тверду мету "слави-рицарства достати". Цим він утверджує і звеличує місію воїна-захисника. З іншого боку, мислення його суперечливе, недисципліноване. Ідея свободи та вияв індивідуальності тут затьмарюються "оковитою". Обов'язок же перед Батьківщиною не допускав, щоб козаки йшли на його виконання "нечистими". Святість України — це і святість обов'язку. Тому козацька мораль і етика вимагали дбайливості, точності та рішучості дій. Порушивши ці принципи, Івась Коновченко порушив і святість обов'язку перед громадою та товариством. Він

Помежду військом проїжджає,
Старого козака совстрічає —
Гордим словом зневажає,
Молодого совстрічає — опрощеніє не приймає,
Стременем о грудь поторкає...
То Бог йому не поміг... (с. 240).

Це і спричинило смерть героя думи, адже його мета, мислення не підпорядковані святості виконання обов'язку.

Та незважаючи на це, Івась Коновченко не зрадив своїх переконань. Почуття власної гідності — ось що домінувало у химерного козака.

Дотримується релігійних звичаїв і мати Коновченка. Вона ходить до церкви, вважаючи Бога за вищу силу. Любов до сина і переосмислення його життєвих цінностей змінюють зміст її молитви. Коли спочатку вона просить Бога покарати сина ("Господи милосердний, бодай мойого сина на первій потребі первая куля не минула!") (с. 237), то далі зауважуємо такі звертання: "Господи милосердний, будь мені ті слова, Старую, на постелі споткали, Що я на свойого сина Івася нарікала" (с. 237). Зрозумівши прагнення свого сина, мати у молитві просить про спасіння його душі.

В іншому варіанті цієї думи (зап. В. Білозерський 16 вересня 1845 р. від лірника І. Сербини із с. Горенич Київського повіту) полковник у прокляттї матері вбачає головну причину смерті козака:

Ти сама, мати, винувата:
Ти свою дитину проклинала,
Ти ж казала:
"Щоб ти на дорозі здоров'я збувся,
Щоб ти назад додому вернувся,
Щоб тобі на дорозі руки й ноги заболіли,
Щоб тебе старші голови не злюбили!..
..
А твої-то рідниї сльози на сирій землі не впали
(с. 246).

Якщо в попередньому варіанті думи мати зрікається свого прокляття синові, то тут цього немає. Та домінантою обох варіантів є ідея всепрощення, яку висловлює мати козака: "Давай золоті платки купувати, Козакам-охотникам дарувати, Свого сина Івася споминати:



М.Г.Дерегус. Ілюстрація до думи "Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі"

"Хотя ж мій син Івась кавалер помер, Таки ж його слава не поляже, Однині до віка, На многія літа!" (с. 246). На формування духу козака мали вплив його волелюбна натура, бажання боротьби, що, в свою чергу, переконували його в правильності обраної мети. Її зрозуміла й мати Коновченка. Тому-то тут яскраво виражена ідея християнського всепрощення. "Ідея всепрощення — це чи найвища і водночас найтрудніша християнська чеснота"[5], — говорить В. Янів. В такому разі й картина нашої душі, за його словами, стає повною.

Таким чином, хоча й була порушена святість обов'язку перед громадою, та якнайсуттєвіше у характері Коновченка відзначимо

високу суспільну свідомість, відданість загальнонаціональним ідеям, що ведуть до консолідації козацьких мас. Відтак і "слава не умре, не поляже! Буде слава славна Помеж козаками, Помеж друзями, Помеж рицарями, Помеж добрими молодцями" (с. 242).

У думі "Плач невольника", записаній П. Лукашевичем в Яготині на Полтавщині в 1832 році, бідний невільник прагне повернутися на рідну землю, у "край веселий, меж народ хрещений" (с. 11). Та йому забороняють говорити про волю, а тим більше боротися за неї. Прямуючи до своєї мети, його душа сповнена почуття любові, внутрішньої єдності з своїм народом. За довгі роки перебування на чужій землі козак не скорився чужій вірі, вона для нього проклята. Цим виражається типове в характері героя думи, що й визначає національний його зміст.

Козак-невольник ізольований від зовнішнього світу, тому глибоко страждає. Ним керують почуття, емоції. Ставлячи за мету звільнення з неволі, він висловлюється так, як велять йому серце та душа. Спочатку невольник просить голубонька, щоб він дав звістку батьку й матері, щоб вони "великі маєтки збували, Головоньку козацькую із тяжкої неволі визволяли", далі говориться про пекельні муки, потім йдуть прокльони козака-невольника "землі турецькій" і "вірі бусурменській". Так розкривається глибина страждання невольника. Його психічна реакція — це виклик несправедливій дійсності. І хоч відомо, що для людини в рабстві характерні віроломність, лякливість, жорстокість, слабодухість тощо, характер козака-невольника не зазнав змін. Він контролює свої звички, дії, настрої, тримається своєї віри. Він не прагне пристосуватися до чужого способу життя. Неволя не вбила в ньому бажання у всьому бути людиною. Вона його загартувала, спонукала до дій. Чужа віра для нього проклята, вона є причиною розлуки із рідною землею. "Ти, розлуко Християнська!" — говориться в думі. Невольник благає всевишнього:

Визволь, Боже, бідного невольника
На святоруський берег,
На край веселий, меж народ хрещений!.. (с. 102).

Не випадково берег моря, річки називали священним. Втім, чи не у кожній думі невольницького циклу маємо звертання до святого руського берега, тихих вод, ясних зір, краю веселого. Як стверджує Лев Силенко, це має давню традицію. Він, зокрема, пише, що "є віра давня, як світ, що дерево, яке росте над могилами родичів, священне. Кияни вірять, що предки їхні живуть у безмежних просторах Сварги (неба), одухотвореній красі дібров, степів, квітів. І вони (предки їхні) в Зелені Свята, усосібнившись в клечанні, загощують з Дому Вічності у доми своїх дітей і внуків"[6]. У думі "Плач невольника", як і в інших творах невольницького циклу, святоруський берег є священним. Він так само обожнювався, як дерево, степ і т. п. Тому одухотворений світ ставав близьким, рідним, у ньому народ усвідомлював себе самого господарем життя.

Зміст життя героя думи "Смерть козака в долині Кодимі" (записана М. Костомаровим) — це боротьба з поневолювачами. За право бути вільним на своїй землі козак лежить "постреляний та порубаний". Через його страждання ми глибоко відчуваємо його душу. Вона наскрізь чуттєва, емоційна. Його почуття і переживання виражають біль його душі, адже смертельно зранений, він нездатний довершити свою мету. До того ж його страждання — це розплата за власні гріхи. Скоєний козаком гріх "завуальований". Він проклинає долину:

Бодай ты, долино Кодимо, мхами, болотами западала,
Щобъ у весну Божу нѣколи не зоряла, не позоряла...[7]

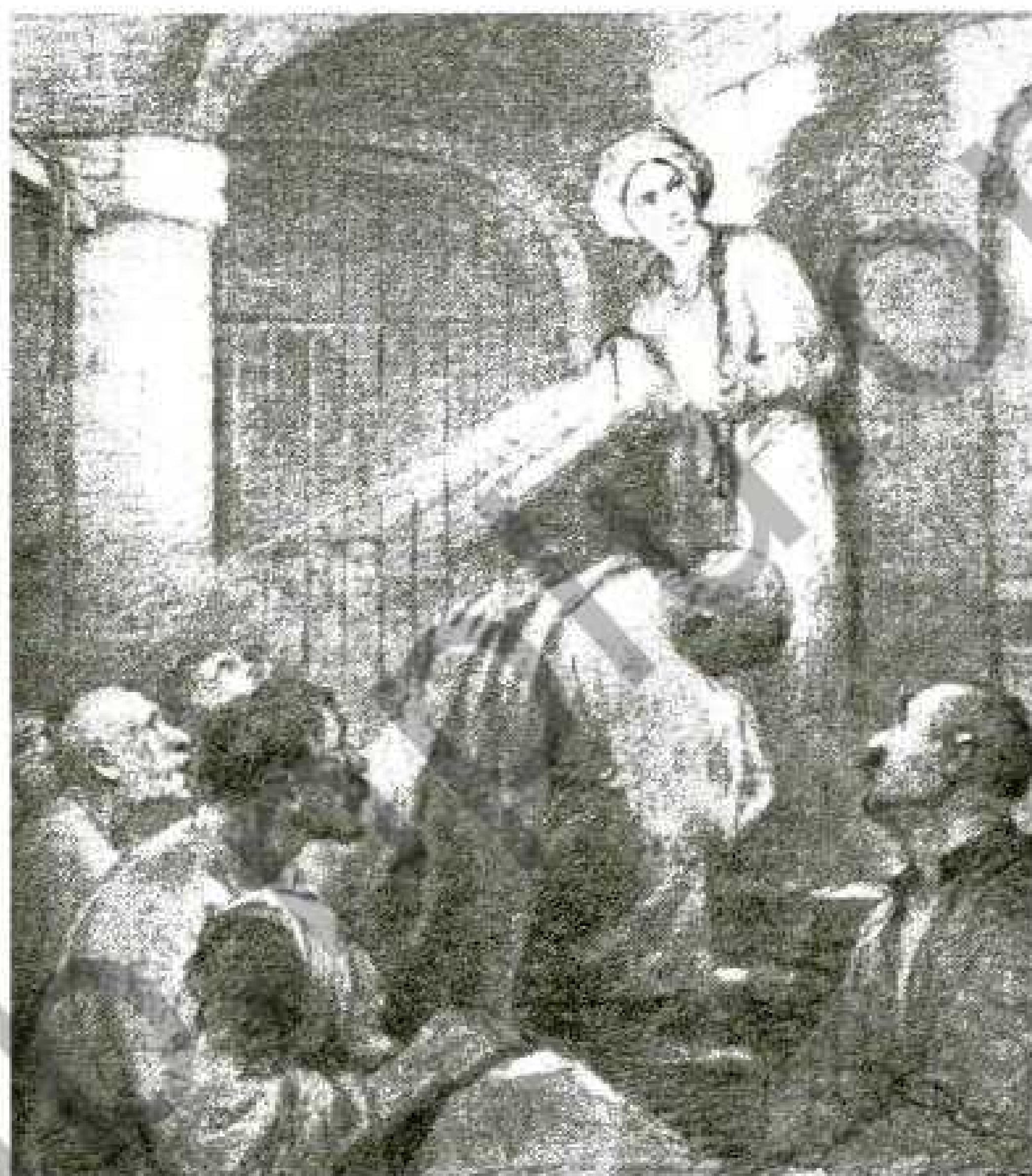
За давніми народними звичаями, як уже говорилося, дерева, долини, діброви вважалися священними, бо в них оселялися духи Богів. Отже, заклинання долини Кодими — гріх. Та цей гріх козак має спокутувати. З іншого боку, його прокльони мають виправдання, бо в цій долині козак "коня вороного втеряв". Він прагне подати звістку своїм "товаришам-військовим" про свою біду. І в цьому покладається на батькову і материну молитву. Це свідчить про дотримання родової моралі. В українській сім'ї батько і мати наділені святістю. А віра у цю святість — велика наснага, бо вона дає повноцінність, самовідтвореність людини, її далековизначеність. Відтак надія на батьківську молитву набуває глибокої змістовності. Ось ця внутрішня розмова з Богом забезпечує своєрідне очищення від гріха.

Дотримуються громадської моралі і козаки. Вони мають за обов'язок з почестями схоронити свого товарища. Вони ж бо

Козака постреленаго, порубаного знахожали,
Шаблями надилками яму копали,
Въ семипъядну пищаль прозвонили,
Славу козацьку учинили...[8]

Таким чином, козака і його побратимів єднала спільна мета як запорука стабільності їхнього буття. Звідси і святість у ставленні до зброї, інших речей козацького побуту. Її природа криється у предковічній вірі наших предків, які у Священних гаях будували храми, де зберігали зброю. І в них були "священні військові предмети: прапори, щити, списи"[9].

Мета молодого козака пов'язана з прагненнями єднати етнічну спільноту, його здатністю боротися за цю єдність. Але ця боротьба забирає власне життя героя думи. Смерть настає повільно, через страждання, своєрідне моральне очищення. Саме на цьому наголошує Н. Кононенко, говорячи, що "страждання набирає в думах високого релігійного звучання", адже "страждання для українців — то шлях до морального очищення"[10]. Тому смерть оцінюється як слава, а могила — як вічність, бо на ній встановлено святість — прапор: "На могилѣ прапорокъ устромили, Славу козацьку учинили"[11].



М.Г.Дерегус. Ілюстрація до думи "Маруся Богуславка"

Отже, мета — внутрішній регулятор самовизначення особистості, її індивідуальної волі, характеру. Всі суб'єкти соціуму характеризує певна мета. Для героїв дум вона тоді бажана, коли не шкодить рідному народові, а навпаки, приносить плоди чисті, відшліфовані. Це і є святість обов'язку, думки, мислення, віри в Бога, страждання за гріхи, що призводить до морального очищення душі й тіла людини.

А це — один із наріжних каменів розвитку українського національного характеру взагалі та характерів героїв українських народних дум зокрема.

Зазвичай кожен суб'єкт нації підпорядкований сутності загального буття цієї нації, яке вносить у власне життя індивіда певні поняття, формує його характер, забезпечує вироблення єдиної волі, релігії, що й становить самобутність цього народу. Саме такі поняття, як воля, мужність, жертовність, точність, дисципліна, є регуляторами повноцінності свого "я".

Так, Богдан Хмельницький у думі "Хмельницький і Барабаш" (запис М. Лисенка на початку 70-х років XIX ст. від кобзаря П. Братиці у м. Ніжині Чернігівської губернії) засвідчує сильну енергію волі і вона, по суті, самовизначає його як людину, що утверджує своє дисципліноване "я". Він не просить волі молитвами у Бога, не потребує на це благословення. Він її виборює, цим самим облагороджуючи себе. Воля у нього дисциплінована. Суспільне покликання, національна ідея сформували у Хмельницького повноцінне внутрішнє "я". Бог для нього не є об'єктом поклоніння. Він — натхненник у боротьбі за волю і незалежність України. Тож цілком закономірне ототожнення рідної землі із Богом. Вона для Хмельницького рідна, бо він там народився, взяв у свою душу духовні скарби рідного краю, який влив у нього найблагороднішу кров національного провідника. Тому він чітко усвідомлює заповідь "не любити ворогів свого народу". І це надає його життю змістовності, повноцінності. Це, власне, є основою для оцінки його як людини мужньої,

цілком ідентифікованої із вдачею лицаря, яка вирізняє його із ряду інших як ватажка. Це і є результат дисципліни виховання, яка стає чинником священного поняття національної честі та гідності. Наділений дисципліною розуму, Хмельницький спроможний будувати свою власну державу, в якій буде єдина віра, єдиний Бог. Ідеальною умовою здорового життя нації для Хмельницького є життя спільноти, об'єднаної однією думкою, великою вірою у себе і у Бога. Тому він не допускає зради у ядрі цього народу:

Своєму кумові Барабашеві, гетьманові молодому,
з пліч голову зняв,
Жену його з дітьми живцем забрав,
турському султану в подарунок одіслав (с. 275).

Барабаш самостверджується шляхом зради. Та це шкодить нації, чого не може допустити Хмельницький. Адже для нього святість України — це і святість обов'язку перед нею, сакральність духовності предків своїх і т. п. Втім, власна дисципліна і дисципліна нації дає можливість утвердити могутність держави, забезпечити її волю.

Хмельницький відчуває в собі сили боротися за волю, в чому виявляється його мужність, жертовність, точність, дисципліна. Він виборює волю в ім'я України. Стає цілком очевидним, що людина є такою, якою є її віра. Якщо віра сильна, побудована на нормах моралі, такою є і сама людина, таким є її характер.

У думі "Самійло Кішка" повноцінність внутрішнього "я" Самійла Кішки розкривається через грані його характеру.

Основу сюжету думи становить розповідь про втечу гетьмана із турецької неволі. Він відкинув пропозицію Ляха Бутурлака "віру християнську під нозі подтоптати". Самійло Кішка боронить волю, для нього чужа воля — це неволя.

Воля для Самійла Кішки — це святість України. Вона дає йому силу ватажка, спонукає до боротьби за свободу рідної землі. Ця велика сила лякає Алкана-пашу, він боїться культу українського провідника, адже ця сила непідвладна чужій религії, чужим поняттям, чужій волі і т. д. Ця непідвладність керує поведінкою гетьмана — не забуватися на чужині, за будь-яких обставин залишатися вірним своєму народові, не стати рабом. Рідна сторона є джерелом незламності духу Самійла Кішки. Оця єдність з рідною землею розвивала мужність, хоробрість гетьмана. Неабиякого ризику коштувало йому здобути ключі у Алкана-паші та дістатися додому. Він навіть наражається на небезпеку, ризик, які облагороджують його.

У давні часи відважних людей порівнювали з богами. І сама відвага вважалася прикметою божественності. Головним чином це був мотив до самопожертви в ім'я вищої ідеї.

Духовний склад внутрішнього "я" вимагає від провідника нації точності виконання свого обов'язку. Обгрунтовуючи і осмислюючи свої подальші дії, Самійло Кішка зауважив, що Лях Бутурлак та Алкан-паша люди обмежені, не мають гідності. Цим самим вони провокують себе та інших на необдумані дії та рішення. Як зазначається в думі:

Ляхъ Бутурлакъ по единому выпивавъ:
То такъ напився,
Що съ нігъ съвалився[12].

Козакам заборонялося пити горілку, не завершивши справи і т. ін. Тому, продумавши все до тонкощів, гетьман Самійло Кішка приймає рішення:

Самъ восемдесять чотыри ключи съ підъ голівъ выймавъ
На пяти человѣкъ по ключу дававъ...
....
А Кішка Самійло Алкана Пашу изъ ліжка взявъ,
На три часті розтявъ, у Чорное море побросавъ[13].

У цьому виявляється не лише прагнення волі, що породжує мужність, жертовність, але й дисципліна Самійла Кішки. Внутрішнє "я" при цьому стає повноцінним, змістовним. Дисциплінованість робить його непереможним як у політичному, етнокультурному житті, так і у вірі. Тим самим Самійло Кішка стає в оборону не лише свого "я", а й життя народу.

Винятково важливим у думі є епізод про духовний зв'язок Самійла Кішки із рідною землею. Цим єднальним чинником є корогви. Вони означають святість, божественність усього рідного. Втім, вони є і психологічним стимулом у боротьбі за віру, яка єднала етнос. З цього приводу К. Грушевська зазначає: "Захоплення сею думою прорівається ще раз в примітці до ряд. 305 (його поділу), де Кішка махає прапором до козаків. Він бере в дослівнім значінню сю епічну прикрасу думи: "Тут видно всю величність душі і правдиво лицарський дух старинних Малору-

сів. Попавши в неволю до турків, провідник все-таки встигає спасти від наруги корогви, мабуть зірвавши їх з деревища. І, як видно, гетьман Кішка носив таємно від своїх гнобителів, під одежею сі святі знамена слави і свободи і сі ж корогви, по п'ятдесятичотирьохлітній неволі, мав він приємність розпустити, побачивши своїх земляків"[14].

Зауважимо, що цей факт переконливо свідчить, наскільки ці корогви були близькі і дорогі його серцю. У неволі вони єднали Самійла Кішку з рідною землею, були єдиною силою такого єднання. У цьому й виявляється їхня святість.

Гетьмане Запорожській! Не загинувъ еси у неволѣ
Не загинеше съ нами Козаками по волѣ[15], —

так возвеличували його за це козаки та творці і виконавці думи. Вони звертаються до Бога, щоб він своєю силою і волею послав благодать нашому народові. Як підкреслює М. Гримич, "для того, щоб спілкуватися з цією "вищою силою", людина вдавалася до посередників. Посередниками між людиною і Богом на небі були Матір Божа, святі, мученики"[16]. Та часто-густо у козаків не було можливості сповідатися як належить, тому вони сповідалися ніби перед самими собою, і це ставить їх в один ряд зі святими, мучениками за правду, волю і рідний край.

У думі ж "Олексій Попович", що її записав М. Стахович у селі Богданах Пирятинського повіту на Полтавщині, внутрішній світ героя розкривається через усвідомлення ним своїх гріхів. Саме крізь призму цих почуттів і переживань розкриваються грані його особистості, а саме: глибоке розуміння своїх гріхів, що виявилося у порушенні норм родової моралі. Це дає підстави говорити про Олексія Поповича як людину релігійну. Бог тут виконує сакральну функцію всевишнього судді. Він має покарати козаків за скоєні гріхи.

Прагнення волі викликає в Олексія Поповича бажання врятуватися, бо ж на морі знялася буря і "Хвиля вставає, Судна козацькі-молодецькі, На три части розбиває"[17]. Він чітко усвідомлює необхідність спокутувати гріхи для того, щоб бути вільним, адже гріхи ці звертають його з істинного життєвого шляху, тому герой глибоко страждає. Олексій Попович має спокутувати гріх не лише молитвами та клятвами, а принесенням себе в жертву. З цього приводу К. Грушевська писала, що цей варіант думи був наведений "як ілюстрація загально розповсюдженого звичаю приносити жертви морю в часі небезпеки та віри в те, що присутність грішника на кораблі викликає бурю. Ся віра виявилась в численних побожних легендах..."[18]

В ім'я того, щоб врятувати 700 козаків, Олексій Попович йде на самопожертву, в чому й виявляється його мужність, і, зрештою, святість. Неточність, недисциплінованість, які він допускає у поспіху, стають причиною нещастя. Олексій Попович визнає свою провину:

А я больше зо всихъ васъ гриховъ маю.
Отъ якъя зъ города Пирятина виѣзжавъ,
Отца-матірь не вважавъ,
Отца-мати сльози проливавъ,
Старшого брата ни за що въ себе мавъ,
Середульшу сестру безобразно поругавъ,
Й близкого сосѣда ни за що въ себе мавъ,
Добрымъ конемъ гулявъ —
Дитокъ малыхъ розбивавъ,
Кровь святу на святу землю проливавъ,
Противъ церькви проѣзжавъ —
Слычка зъ главы не знявъ,
На лицо свое хрестьянске
Христа не покладавъ,
Противъ мужь громадскихъ проѣзжавъ —
Шапки не знявъ,
"Помагай Бигъ" не сказавъ,
От велику соби гордость мавъ:
А тепер осповидаюся
Господу Богу и Чорному морю!
А когда жъ мины хвыля не потопила,
Когда мины отъ сего молитва ослобонила...[19]

Із сповіді Олексія Поповича виходить, що він порушив не лише закон родової моралі, а й моралі громадської. Тому свідомо йде на самопожертву. Свого часу П. Куліш, аналізуючи морально-етичні уявлення запорозьких козаків, писав: "Хто хоче за віру християнську бути посадженим на кіл, хто хоче бути четвертованим, колесованим, хто готовий витерпіти великі муки за святий хрест, хто не боїться смерті — приставай до нас. Не треба боятися смерті: від неї не вбережешся. Таке козацьке життя"[20]. Та побратими відмовляються принести Олексія Поповича в жертву, незважаючи на щирість його бажання. В цьому й виявляються стародавні релігійні традиції українського народу, адже у наших предків були добрі боги і не вимагали кривавих жертв.

У думі "Бідна вдова і три сини", записаний М. Білозерським 24 грудня 1851 року в

с. Британи Чернігівської губернії від кобзаря І. Романенка, брати ігнорують віковічну традицію пошани до свого роду, ближніх. На мотиві непошани до матері й побудована ця дума:

Стали старої паніматки насміхатися,
Стали хлібом-сіллю докоряти... (с. 350)

За такий гріховний вчинок мати "синів своїх кляла-проклинала, За слізьми світу божого не видала" (с. 350). Не минули безслідно материні прокльони:

Не став їм Господь ні в чім помагати:
Ні в пахарстві,
Ні в бурлацтві,
Ні в третєм — купечестві (с. 350–351).

Якщо в даному варіанті думи брати не приходять до покаяння, то у варіантах думи, що їх записали В. Ломиковський від кобзаря Івана, М. Костомаров від невідомого кобзаря, П. Куліш від лірника А. Никоненка та інших, брати усвідомили гріховність свого вчинку і покаялись. У цьому вони знаходять своє спасіння, отже і моральне та духовне самовдосконалення, що цілком відповідає принципам народної психології, моралі та етики.

Отже, релігійність героїв українських народних дум виступає як синтез язичницьких і християнських народних вірувань. Старий зміст у них визначає сутність нових форм, що є виявом неканонічного ставлення до Бога, адже Бог для героїчних дум — це і вищі духовні сили, рідна земля, рідний край, Україна.

м. Суми

1 Див. напр.: Велесова книга. Легенди. Міфи. Думи. — К., ; *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія. — К., 1994; *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків: У трьох томах. Т. 1. — К., 1990; *Силенко Лев.* Мага Віра. — Велика Британія — США — Канада — Австралія — Німеччина. — 1097 рік Дажбожий; *Шаян Володимир.* Джерело сили української культури. — Лондон — Торонто, 1972; *Янів Володимир.* Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // НТЕ. — 1996. — № 1. — С. 22–32; *Лозко Галина.* Українське язичництво. — К., 1994; *Гримич Марина.* Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. — К., 2000.

2 Українські народні думи. — М., 1972. — С. 266. Далі посилання на це видання в тексті.

3 *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків. — Т. 1. — С. 192.

4 Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти і вступ К. Грушевської. — Харків, 1927. — С. 46.

5 *Янів Володимир.* Релігійність українця з етнопсихологічного погляду. — С. 31.

6 *Силенко Лев.* Мага Віра. — С. 349.

7 Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти і вступ К. Грушевської. — С. 147.

8 *Там само.*

9 *Силенко Лев.* Мага Віра. — С. 342.

10 *Кононенко Наталія.* Епос та плач: про витоки української думи // Родовід. — 1993. — Ч. 6. — С. 29.

11 Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти і вступ К. Грушевської. — С. 147.

12 *Там само.* — С. 46.

13 *Там само.* — С. 47.

14 *Там само.* — С. 36.

15 *Там само.* — С. 49.

16 *Гримич М.* Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. — С. 160.

17 Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти і вступ К. Грушевської. — С. 66.

18 *Там само.* — С. 57.

19 *Там само.* — С. 67–68.

20 *Кулиш П. А.* История воссоединения Руси: В 3 т. — СПб, 1874. — Т. 1. — С. 68.

ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИЙ ОДЯГ ПОГОРИННЯ

Алла УКРАЇНЕЦЬ

У контексті ареальних досліджень набуває важливості тема формування окремих етнокультурних комплексів одягу нинішньої Рівненської області — частини Волинсько-Поліського масиву. Особливістю географічного розташування Рівненщини є те, що вона межує з п'ятьма областями України (Тернопільською, Львівською, Хмельницькою, Волинською та Житомирською) і двома Білорусі (Гомельською та Брестською), що охоплюють територіально чотири етнографічні зони: Українське Полісся, Білоруське Полісся, Волинь, Поділля.

У межах Рівненської області можна виділити Погориння, яке, в свою чергу, поділяється на Середнє та Нижнє.

Середнє Погориння здавна відзначалось більшою густотою населення, було економіч-

но розвиненішим. Через цю територію проходили важливі шляхи сполучення, що з'єднували Центральну і Східну Європу з промисловими і культурними центрами Заходу, що суттєво позначилось на торговельних зв'язках місцевого люду, культурних взаємовпливах, характері господарювання.

Середнє Погориння охоплює значну частину етнографічної зони Волині. Означений регіон в давнину був ареалом розселення древнього східнослов'янського племені волинян.

На думку В. Сєдова, кордонами основної території волинян по півночі були заболочені простори в басейні верхньої течії Прип'яті (9, с. 96). Східний кордон проходив по річці Случ (правій притоці Горині), південний кордон ареалу співпадав з водорозділом між басейном Прип'яті та Південного Бугу з одного боку та Дніпровського басейну з іншого. На Заході кордоном розселення волинян слугувало поріччя Буга (10, с. 96).

Археолог Б. Звіздецький вважає, що східний кордон розселення волинян проходив по межиріччю Случі та Горині (3, с. 55–56).

Нижнє Погориння, за сучасними даними, знаходиться в межах основного ядра поліської білорусько-української області (13, с. 37), охоплюючи значну територію Рівненського Полісся та Поліської низовини.

Таким чином, Нижнє Погориння слугувало своєрідною комунікативною зоною волинян із заходу та древлян зі сходу, а також волинян з півдня і дреговичів (які проникали в райони краю на межі з Білоруським Поліссям) з півночі. Саме у культурних виявах життя згаданих племен слід шукати витоки самобутньої етнокультури регіону, важливою складовою якої є народний одяг.

Про вбрання слов'янських племен того часу маємо мало відомостей, і вони, як правило, фрагментарні. Можемо погодитись з думкою М. Грушевського, що тогочасні назви різних форм одягу — "то переважно спеціалізовані назви тканин": "свита", наприклад, означало "взагалі тканину чи плетенину" (1, с. 269).

Основним джерелом для вивчення одягу цього періоду є матеріали археології, зокрема поховальні атрибути. Але і вони у зв'язку з поширенням в VI–IX ст. у Східній Європі обряду трупоспалення збереглися лише у вигляді прикрас чи металевих деталей одягу. В жодному з поховань не знайдено фрагментів вбрання як шматків тканини, шкіри чи хутра (10, с. 30).

Лінгвістичні дані свідчать, що слов'янам з давніх-давен були відомі культури льону та конопель. Очевидно, вони носили одяг з лляного, конопляного полотна та вовни (10, с. 31). Широко використовувались хутра овець, вовків, ведмедів, куниць, соболів, білок, лисиць, горностаїв, видр, бобрів. Із шкіри тварин виготовляли взуття, ремені, рукавиці.

Чоловічий одяг слов'ян давніх часів складався з сорочки, штанів і одягненого поверх них верхнього одягу типу плаща чи пізніших свити і каптана. Відомо декілька термінів на означення такого одягу — жупан, корзно, сукня, кожух (10, с. 33). Плечовий одяг закріплювався при допомозі масивних шпильок-фібул (10, с. 38).

Головні убори чоловіків — шапки — відомі тільки по скульптурних зображеннях, зокрема на Збруцькому ідолі. В язичницьку добу подібні головні убори могли бути атрибутами язичницьких богів і племінних князів (10, с. 35).

Чоловічий одяг, як правило, стягувався поясами, виготовленими з тканини чи шкіри. Шкіряні ремені мали металеві бляшки, іноді — пряжки і наконечники. Частини до ремінних поясів, зокрема бронзові та залізні поясні кільця, підковоподібні застібки, пряжки, знаходили в курганних похованнях древлян та волинян (9, с. 101–106).

Жіночий одяг складався з сорочки і, можливо, поясного вбрання. Крій жіночих і чоловічих сорочок, мабуть, не відрізнявся, про що можна судити з зображень на згадуваному Збруцькому ідолі.

Серед знахідок цього періоду найбагатше представлено жіночі прикраси. Характерною скроневою прикрасою волинських та древлянських жінок були перснеподібні кільця, виготовлені з тонкої бронзової чи срібної дротини. Їх нашивали на головний убір чи вплітали у волосся. Іноді зустрічались також кільця з намистинками, поширені по всій давньоруській території (9, с. 98–100, 105).

У трьох волинських курганах Пересопницького могильника виявлено сережки з підвіскою із срібних порожнистих кульок, виготов-

лених у вигляді грона винограду з розміщеними симетрично розетками. Подібні прикраси фіксувались дослідниками в південних регіонах східнослов'янських територій (9, с. 98–100). В археологічній колекції РКМ є зразки таких прикрас, які датуються X ст. (17).

До найчисельніших знахідок належать намиста з невеликим числом намистин, переважно скляні чи пастові (червоного кольору), але траплялись і поодинокі металеві, бурштинові, сердолікові чи кришталеві (9, с. 100, 105). У похованнях волинян різноманітністю відзначались також бронзові та срібні намистини (останні часто прикрашались дрібною зерню) (9, с. 100).

Серед підвісок до намиста виявлено лунниці, морські черепашки. Окрім цього, волинянки носили прикраси у вигляді хрестика (ажурні та із заглибленням з емалі). Подібні хрестики зберігаються в фондах РКМ. Один з них має округлі виступи по кінцях з заглибинами, з емалевими вставками зеленого та жовтого кольорів (18). У жіночих похованнях древлян часто зустрічались персні, у волинян — браслети (9, с. 100–106).

У похованнях обох племен виявлено і взуття — "гостроносі чобітки з тонкої вичиненої шкіри (сафяну) у двоє заложеної або підложеної иньшою, грубішою шкірою, зшиті на підошві" (1, с. 270).

Загалом, виявлені знахідки свідчать про широкі контакти слов'янських племен та жвавий товарообмін між ними.

Наприкінці XI — першій половині XII ст. Погориння належало до Київської землі, де вона служила не тільки "демаркаційною зоною, що розділяла Київську і Волинську землю, але була і своєрідним резервним фондом, звідки київські князі часто брали землі для жалування своїм васалам" (14, с. 76). Лише в останній чверті XII ст. Погориння остаточно відійшло до Волині (1, с. 364–366, 374). В період Київської Русі в середній течії Горині були розташовані головні центри Погоринської волості: Дорогобуж (1084) та Пересопниця (1149).

Археологічні матеріали свідчать про значні торговельні зв'язки мешканців Волині зі своїми найближчими і навіть віддаленими сусідами. Місто Дорогобуж, зокрема, знаходилось на сухопутному шляху, який вів з Києва до Володимира-Волинського, далі — в Краків, а звідти — в Прагу і Регенсбург (13, с. 88). Важливим шляхом сполучення був також водний, вниз по Горині, який вів до Прип'яті — відомої торгової артерії, що з'єднувала Центральну Україну з Заходом.

Про давньоруський одяг маємо згадки в різних за жанром письмових джерелах. Їх доповнюють зображення на древніх фресках, іконах, книжкових мініатюрах. Чимало фрагментів одягу та прикрас знайдено під час розкопок давньоруських поселень і поховань. Вони свідчать, що більшість населення давньої Русі носила одяг і взуття з матеріалів, виготовлених в домашніх умовах. Прядінням та ткацтвом здебільшого займались жінки.

Найпоширенішими археологічними знахідками X–XII ст. з території Погориння є пряслиця (грузила до веретен), більша частина яких виготовлена з шиферу, каменю. Іноді вони позначались різними знаками (19), що може свідчити про колективний характер праці, під час якої була можливість переплутати веретена. Під час розкопок виявлено також юрки для перемотування та сукання ниток, тяжки до ткацького верстата, гребінки для розчісування прядива, ножиці, шила, голки тощо.

Характерною особливістю комплексів давньоруського вбрання, на думку дослідників, було те, що у різних прошарків суспільства вони переважно відрізнялися якістю і розмаїттям матеріалів, кількістю компонентів, в той час як крій останніх лишався однаковим (15, с. 42).

Головним, часто єдиним вбранням на той час була сорочка. Як можна судити з ілюстрацій Радивилівського літопису, сорочки переважно шились довгими, із звуженими донизу рукавами (скріпленими чохлами, шнурами чи браслетами), з округлим вирізом горловини. Виріз горловини, краї рукавів та подоли прикрашались аплікаціями з інших тканин або вишивкою. Для аплікацій іноді використовували гладкий, без візерунків, шовк (11, с. 41), дуже поширений на Русі. Для оздоблення сорочок використовували також оксамит. Під час археологічних розкопок знаходили "останки вовняних і полотняних тканин, часом обшитих на ковнірі або деінде кусничком шовкового, претканого золотом або сріблом оксамиту"

(1, с. 270). Жіночі сорочки загалом прикрашались пишніше, ніж чоловічі.

Сорочки часто застібались на ґудзики у вигляді дзвіночків. У археологічних матеріалах з літописного Дорогобужа зустрічаються бронзові ґудзики сферичної форми з круглим вушком (20), з хрестоподібними прорізами та насічкою на нижній частині (24); кістяні ґудзики виготовлялись у формі диска з одним центральним отвором, фігурно вирізьбленого стержня (21). Один з кістяних круглих ґудзиків майстерно прикрашений орнаментом у вигляді сонки (22). Найпростіші ґудзики виготовлялись із уламків керамічних посудин (23).

Про поясний одяг маємо відомостей значно менше. На думку Г. Маслової, жіночим одягом слугував шматок тканини, огортаючий стегна — той прототип, з якого пізніше розвинулись різні види поясного вбрання (8, с. 618). Чоловічі штани (загальнослов'янська назва — гачі, ноговиці (1, с. 269) були неширокими.

До верхнього одягу в період Київської Русі належали свити. В літописі, зокрема, зазначено: "Ісакій... облачився у власяницю.., а на власяницю (натягнув) свиту з валу" (6, с. 116). Про крій свит судити важко. Краще відомі давні плащові форми верхнього вбрання: вотола, коц, єпанча, мятль, корзно тощо (8, с. 695). Дослідники поділяють їх на два основні типи: плащі військові з теплої вовняної тканини і декоративні мантії півкруглої форми (8, с. 695). Плащ-корзно був святковим одягом князів, його часто бачимо на іконах, фресках, мініатюрах. Застібався він на правому плечі, таким чином права рука лишалася вільною, а ліва ховалась під полою.

Давньоруські плащі скріплювались спеціальними застібками — фібулами. Літописець, оповідаючи про древлянських послів, свідчить: "Вони ж сиділи, взявшись у боки, величаючись і вигороджуючись, у великих застібках" (6, с. 33). Великі застібки були, очевидно, ознакою заможності.

Металеві фібули, знайдені на Волині, підковоподібні, із спірально загнутими кінцями. Одна з них прикрашена гравірованими смугами, інша має розплющену, спірально загнуту головку (25). Траплялись і кістяні стержневі застібки, чотири з них прикрашені рельєфними поперечними валиками (26).

Зображення Радивилівського літопису фіксують верхній жіночий одяг з широкими рукавами, який носили поверх сорочок. В такому одязі, зокрема, завжди зображували княгинь. Цікаво, що він не був розпашним (можливо, це згадана неодноразово в пізніших джерелах "сукня").

Найпоширенішим зимовим верхнім одягом був кожух ("кожюх"), який заможні верстви тогочасного суспільства покривали золотою візантійською тканиною, обшивали мереживом, прикрашали дорогоцінним камінням. Такий одяг відомий з опису Галицько-Волинського князя Данила Галицького (6, с. 408).

Серед чоловічих головних уборів давньоруського часу відомі різні типи шапок: княжі (з півсферичної форми наголовком та хутряною облямівкою, з навушниками) (16, с. 48); клобуки та ковпаки (очевидно, гостроверхі). Відомо, що ковпаки виготовлялись з червоної, синьої або зеленої тканини, внизу обшивались іншою тканиною чи хутром (16, с. 52). Можна припустити, що селяни і міщани носили різноманітні за фасоном хутряні, шкіряні, повстяні, плетені шапки.

Дівочими головними уборами давньоруського часу були перев'язки з тканини, обручі з лубу чи іншого матеріалу, вінці і т. п. (8, с. 652). Більш складний, багато прикрашений вінчик називався "коруна" (5, с. 46).

Серед жіночих головних уборів найдревнішими вважаються рушникоподібні. Їхні поширені слов'янські назви — "убрус", "намітка". Білі убруси обвивали навколо голови чи накидали на неї, два кінці могли звисати на груди (15, с. 17). До давніх уборів належать також хустки. Їх носили окремо, чи вони виступали частинами більш складних комплексів головних уборів. Хустки чи убруси іноді накидали на верхній одяг, і вони спадали з плечей на груди (2, с. 24—25).

Серед археологічних знахідок минулого століття М. Грушевський відзначав жіночі шапочки чи наголовки з вовняної тканини, прикрашені срібними і скляними оздобами (1, с. 270), які, очевидно, складалися з денця та околиша, що стягувався ззаду тороками (16, с. 55).

Необхідною частиною одягу слов'ян були пояси: ткані, шкіряні, плетені. Їх також виготовляли із шматків тканини (8, с. 688).

Поясний набір до шкіряного ременя чоловіків включав пряжки, накладні бляшки, наконечники поясів. Серед дорогобузьких матеріалів зустрічались: срібні та бронзові пряжки дуговидної, трапецевидної, напівовальної форми із загнутими кінцями, іноді з масивними, вигнутими язичками (27). Інколи на території краю (м. Пересопниця) зустрічались металеві фігурні пряжки (28). До цікавих знахідок належить бронзове кільце з рельєфним рослинним орнаментом (13, с. 81). Подібні речі фіксувались також в різних місцях давньоруської території.

До давньоруського часу належить прямокутна накладка з напівсферичними виступами, вкритими позолотою, п'ятикутна накладна бляшка з рельєфним зображенням шестипелюсткової квітки; бляшка, прикрашена рельєфним рослинним орнаментом, наконечники пояса (один з них теж орнаментований) (13, с. 81).

У чоловічих похованнях древлян та волинян часто зустрічались залізні ножі, які носили підвішеними до поясів, в шкіряних чи дерев'яних футлярах, іноді скріплених мідною дротиною чи залізною скобою (9, с. 101–102). Знаходили також "ремені для причіплювання підручних речей або шкіряні мішечки, мошонки, траплялись такі мошонки і з цілим своїм інвентарем: огнивом, маленьким бруском до гострення, кусничком сірки і кількома баранячими астрогалами" (1, с. 270).

Під час розкопок літописних міст Волині знайдено також декілька зразків кресал — металевих пластин, інколи досить красивої фігурної форми (29).

Щодо взуття, то дослідники вважають, що в Київській Русі було відоме як найпростіше плетене взуття, так і шкіряне різних типів (15, с. 49–50; 1, с. 271). Декілька фрагментів шкіряного взуття давньоруського часу зберігається у фондах РКМ — частини підошви та носка (30). Хоча ці залишки не можуть дати повної уяви про форму взуття, все ж можна констатувати, що в давньоруський період існувало взуття як із загостреною, так і заокругленою носковою частиною. У першому випадку так могли шитись чоботи, в другому — постоли.

В археологічній колекції РКМ є також зразки підків до чобіт, більшість з них напівкруглої форми (31).

Характерною особливістю плетеного взуття у древлян та їхніх сусідів дреговичів було те, що воно плелось прямим (пряма клітка) переплетінням (15, с. 49).

Феодали та міська верхівка здебільшого використовували для пошиття одягу дорогі привозні тканини. В літописних джерелах зустрічаємо згадки про оксамит з мереживом (6, с. 444), шарлат (6, с. 439), паволоку (6, с. 22, 285, 447), фофудію (6, с. 22), золототканий єдваб (6, с. 408), "всяке узорочча різноманітне" (6, с. 285). Оксамит з мереживом використовували як вишукану тканину, в князівському одязі, "як ото достоїть цесарям" (6, с. 444). Серед заможних високо цінувались також хутра чорних куниць, якими, зокрема, платили данину князю Олегові древляни (6, с. 13), соболя, горностаїв, песців, білих вовків (6, с. 276). У костюмі давньоруської знаті помітний потяг до парадної пишності, любов до дорогих речей, багатокольорових поєднань. Л. Нідерле вважав, що одяг балканських і руських князів був майже повним відтворенням церемоніального одягу візантійського двору (7, с. 262).

Важливе місце в одязі заможних верств посідали прикраси. Дівчата і жінки носили металеві підвіски, які нашивались на головний убір чи підвішувались до нього, вплітались у волосся, протягувались у вуха. Дослідники вважають, що у кожного племені вони мали свої особливості, а пізніше з'явились "надплемінні" форми — колти (15, с. 53).

З жіночих головних прикрас, які носили мешканці Погориння XI — першій пол. XII ст., найбільше знайдено дротяних скроневих кілець із срібла та бронзи. На думку Л. Нідерле, ці прикраси "з-поміж всіх типів прикрас були найбільш важливими і найбільш характерними для слов'ян" (7, с. 266). Вони звисали з обох боків голови, спереду та позаду вух, закриваючи скроні або звисаючи до пліч. Прикріплювались вони до пов'язки чи діадеми, або просто вплітались у волосся.

Добре відомі кільця з кінцями, що заходять один за одним або на півтора оберта (32). Зустрічались також зворотнозігнуті прості кільця (33). Але основним, загальним для всіх слов'ян типом, що був в той же час однією з ознак, за якими можна було визна-

чити місце проживання давніх слов'ян, на думку деяких дослідників (7, с. 266), було кільце з одним тупим, а другим загнутим у формі літери S, кінцями (34).

До знахідок давньоруського часу на території Волині належать срібні сережки з трьома намистинами "київського" типу. Намистини круглі, суцільні, багато прикрашені. Кожна з них має три кола, позначені сканню, в колах зображені квіти з великою кулькою зерні в центрі. Дві сережки мають в колах зображення чотирипелюсткових квітів. На третій сережці сканне зображення в колах утворює шестипелюсткову квітку з проколами (13, с. 79).

Дівчата і жінки часто в якості прикрас використовували намиста зі скляних, пастових, керамічних, металевих чи кам'яних намистин. В основі намиста іноді зустрічались згадані вище металеві дзвіночки.

Серед прикрас цього типу у фондах РКМ зберігається найбільша кількість скляних, переважно однокольорових намистин XII–XIII ст. різноманітної форми: круглої, бочковидної, біконічної, трубчастої, призматичної, пірамідальної. Вони мають як плоску, так і ребристу поверхню. Переважають синя, жовта, коричнева, зелена гами (35). Намистини, як правило, мають різноманітні малюнки у вигляді хвилястих смуг, змій, спіралей, багато з них має рельєфні заглибини, деякі інкрустовані перламутром. Зустрічаються намистини з вічками (36). Були відомі також бронзові (37), сердолікові намистини (38), масивні намистини з бурштину (39). Княгині носили золоте намисто (6, с. 443).

Серед археологічних знахідок поширені також бронзові та скляні браслети. Перші можна поділити на прості дротяні, кручені з трьох дротів і пластинчасті. В с. Басів Кут біля Рівного знайдені бронзові пластинчасті браслети XI–XII ст. з розширеною середньою частиною та кінцями, зігнутими в трубочки. Вони прикрашені вишуканим карбованим орнаментом. На одному зображені хрести, що чергуються зі смугами (40), на інших — орнамент з поперечних та навскісних смуг (41) та у вигляді двох поздовжніх рядів хвилястих смуг з насічками (42).

У дорогобузькій колекції нараховується близько 500 скляних браслетів (13, с. 93). За формою найбільше круглих гладеньких і кручених, зустрічаються також трикутні, рубчасті і плоско-опуклі. Кількісно переважають браслети коричневого кольору, далі йдуть зелені, фіолетові, сині і жовті. Частина браслетів перевита тонкими смужками жовтого, білого, зеленого, червоного кольорів (43; 13, с. 94).

Виділяється один браслет плоско-опуклої форми шириною 1,2 см (можливо, роботи візантійських майстрів). Він має синій колір (з вкрапленням жовтої пасти), прикрашений розписом у вигляді смуг, що утворюють хвилі, овали (13, с. 94).

Серед інших знахідок — пластинчаті бронзові персні (один з них має щиток із зображенням потиску двох рук); скляні персні (плоско-опуклі в перетині, зеленого кольору, з них два мають овальне розширення-щиток). Повністю зберігся виріб синього кольору, прикрашений вертикальним защипом, два інші виготовлені з фіолетового та жовтого скла (13, с. 95).

До числа виробів київських майстерень дослідники відносять два золотих персні. Менший має овальний щиток з гніздом для вставки і пластинчату дужку. Більший має пустотілий восьмипелюстковий щиток з пастовою вставкою коричневого кольору (13, с. 99).

До привозних товарів належить також комплект срібних прикрас багатої мешканки м. Дорогобужа: дві підвіски з пустотілим конічним верхом, до основи якого прикріплені сім дротяних ажурних ланцюжків; колт з обнизкою з пустотілих кульок (в центральній частині має орнамент, що утворює плетінку, виконаний зубчастим штампом; два ланцюжки, кожен з яких складається з дев'яти пустотілих напівсфер, скріплених з допомогою шарнірів; дві сережки "київського типу" (кожна з трьома ажурними намистинами, прикрашеними сканню і зерню). Намистини однієї з сережок мають ромбічні щитки; перстень — пластинчатий, масивний, широкосерединний, пластина скручена у півтора оберти (13, с. 98).

Чоловічий костюм був, очевидно, значно біднішим на прикраси, часто вони обмежувались пряжкою і поясним набором.

Княжі дружинники іноді на шиях носили гривні. Плащі зверху закріплювались досить красивими, судячи із зображень, — круглими

пряжками. Регалії князів — барми (ланцюги із срібних, позолочених чи золотих медальйонів з емалевими прикрасами) (15, с. 53), золоті та срібні пояси. Літописець описує майно одного з давньоруських князів: "І роздавав він майно своє — золото, срібло і каміння дороге, і пояси золоті отця свого, і срібні, і своє, що після отця свого придбав" (6, с. 443).

Давньоруський одяг доповнювали хрестики, підвіски, амулети, досить різноманітних форм. Серед хрестиків зустрічаються металеві (мідні, бронзові, срібні) та кам'яні (мармурові, шиферні). Увагу привертають майстерно виготовлені енколпіони з розп'яттям Ісуса Христа (44). Значним розмаїттям відзначаються кістяні, металеві, кам'яні підвіски — амулети. Деякі з них мають форму фігурних стержнів (45), горщика (46), бойової сокири (47) і т. п. Слід виділити бурштинову підвіску трапецієподібної форми з насічкою у формі хреста (48), кам'яний натільний хрестик, орнаментований солярними знаками (49).

Незважаючи на відсутність зразків давньоруського одягу та обмаль документальних свідчень про нього в межах Волинсько-Поліського регіону, можна зробити деякі загальні висновки про вбрання мешканців краю згаданого періоду. Воно виготовлялось з домотканих матеріалів, було вільного крою. Деякі його форми в процесі історичного розвитку були втрачені, інші — зазнали суттєвих змін, а деякі (як, наприклад, чоловічі шкіряні ремені з калитками та футлярами до ножів) й наприкінці XIX ст. побутували в майже незмінному вигляді.

Вишуканістю вирізнялись речі, які використовувала заможна частина населення. Більшість прикрас є привозними і свідчать про широкі торговельні контакти слов'янських племен, їхні взаємозв'язки.

Стислі, фрагментарні відомості про одяг населення Погориння давньоруського періоду поглиблюють археологічні колекції Рівненського краєзнавчого музею.

м.Рівне

Джерела:

1 Грушевський М. Історія України-Руси. — К., 1991. — Т. 1.
2 Історія української культури (під редакцією І. Крип'якевича). — Нью-Йорк, 1990.
3 Звіздецький Б. А. Про кордони древлянської землі // Археологія. — К.: Наукова думка, 1989. — № 4.
4 Златоструй. Древняя Русь X–XIII вв. — М.: Молодая гвардия, 1990.
5 Коротун І. М., Коротун Л. К. Географія Рівненської області. Природа. Населення. Господарство. Екологія. — Рівне, 1996.
6 Літопис Руський. — К., 1989.
7 Нидерле Л. Славянские древности. — М., "Алетейа", 2000.
8 Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белоруссов в XIX — нач. XX вв. // Восточнославянский этнографический сборник. — М., 1956.
9 Седов В. В. Восточные славяне в VI–VII вв. — М., 1982.
10 Седов В. В. Одежда восточных славян VI–IX вв. н. э. // Древняя одежда народов Восточной Европы. — М.: Наука, 1986.
11 Орлов Р. С. Давньоруська вишивка XII ст. // Археологія. — К.: Наукова думка, 1973. — № 3.
12 Полесье. Материальная культура. — К.: Наукова думка, 1988.
13 Прищепа Б. А, Нікольченко Ю. М. Літописний Дорогобуж в період Київської Русі. До історії заселення Західної Волині в X–XIII ст. — Рівне, 1996.
14 Прищепа Б. А. Погоринські Болохівські міста в давньоруський час // Болохівщина: земля і люди. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції "Велика Волинь". — Хмельницький — Стара Синява — Любар, 2000. — Т. 21.
15 Рабинтович М. Г. Древнерусская одежда IX–XIII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. — М.: Наука, 1986.
16 Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. — К.: Наукова думка, 1993.
17 Фонди Рівненського краєзнавчого музею (РКМ), II АК 355/733.
18 Фонди РКМ, II АК 3544.
19 Фонди РКМ, II АК 2467/1–7.
20 Фонди РКМ, II АК 3494.
21 Фонди РКМ, II АК 3081, II АК 3300, II АК 2503.
22 Фонди РКМ, II АК 2531.
23 Фонди РКМ, 14389 доп.
24 Фонди РКМ, II АК 2965.
25 Фонди РКМ, II АК 3359, II АК 3361.
26 Фонди РКМ, 13410.
27 Фонди РКМ, II АК 3106, II АК 3408/1–2, II АК 3355, II АК 3359, II АК 3360, II АК 3376.
28 Фонди Київського Національного музею історії України (КНМІУ), в 1375, в 2696.
29 Фонди РКМ, II АК 3111/19.
30 Фонди РКМ, II АК 2507, II АК 2508.
31 Фонди РКМ, II АК 243.
32 Фонди РКМ, II АК 3072, II АК 3335, II АК 3336, II АК 3337.
33 Фонди РКМ, II АК 3071/1, 2; 18501/4 доп.
34 Фонди КНМІУ, в 2655, в 2669.
35 Фонди КНМІУ, II АК 3132/1, II АК 3132/2, II АК 3133, II АК 3378, II АК 3397, II АК 3408/1–2.
36 Фонди КНМІУ, II АК 2876/1–3.
37 Фонди РКМ, 11976/1–3 доп.
38 Фонди КНМІУ, в 2680, в 2665.
39 Фонди РКМ, II АК 3454.
40 Фонди РКМ, II АК 3552.
41 Фонди РКМ, II АК 3550.
42 Фонди РКМ, II АК3549.
43 Фонди РКМ, II АК2471/1–42.
44 Фонди РКМ, II АК 271, фонди КНМІУ, в 4619.
45 Фонди РКМ, II АК 3542.
46 Фонди РКМ, II АК 3543.
47 Фонди РКМ, II АК 3178.
48 Фонди РКМ, II АК 2972.
49 Фонди РКМ, II АК 2869.

ПОЕЗІЯ Т.Г.ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ДАВНЬОГО КНИЖНОГО І НАРОДНОГО ВІРШУВАННЯ

Галина СИДОРЕНКО

Закінчення. Початок див. №3, 2003

Серед Шевченкових віршів пісенного складу чимало зустрічається восьмискладових, розміром подібних до колядок і щедрівок та інших обрядових пісень. Вони майже не зберігають чергування наголосів, але виразно поділяються на піввірші з посиленням одного ритмічного наголосу, з підкресленими звуковими епіфорами:

Світе ясний, // світе тихий!
Світе вольний, // несповитий!
За що ж тебе, // світе-брате,
В своїй добрій, // теплій хаті
Оковано, // омурано
(Премудрого // одурено),
Багряницями // закрито
І розп'ятієм // добито!

У цьому творі на ритм впливає урочиста інтонація, яка досягається риторичною фігурою апострофи.

Багатство й різноманітність ритміки Шевченкового вірша не вичерпується її народнопісенними формами. Так само численними й у багатьох відношеннях своєрідними є його силаботонічні вірші.

Духовно формуючись в атмосфері культурного життя 30—40-х років, Шевченко сприйняв і типові для того часу літературні жанри й засоби версифікації. Романтична поема та балада не випадково з'явились у його творчості слідом за баладами й поемами В. Жуковського, О. Пушкіна, а в українській літературі П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки.

Класичний чотиристопний пушкінський ямб на той час був панівним метром. Він не оминув творчості жодного поета і на Україні, починаючи з "Енеїди" І. Котляревського. Ним розпочав свою творчість і Т. Шевченко. Ямбічні вірші характерні для Шевченка в різні періоди, а в кінці його шляху помітно переважають порівняно з будь-якими іншими ритмічними схемами:

Минають дні, минає літо,
А Україна, знай, горить...
("Гайдамаки", 1841 р.).
Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть...
(1847 р.).
Ще діточки сповиті спали,
Ще купіль гріли матері...
("Марія", 1859 р.).
О люди! люди небораки!
Нащо здалися вам царі?
(1860 р.).

Характерний для романтичної балади амфібрахій після ямба найбільш поширений у творах Шевченка серед інших силаботонічних розмірів. На третьому місці стоїть хорей, і зовсім рідко зустрічаються анапест та дактиль. Та це й зрозуміло: анапест і дактиль у творчості попередників та сучасників Шевченка теж не були популярними. Що ж до Шевченка, то він був поетом трьох розмірів, покладених ним в основу освоєння народнопісенної ритміки літературною версифікацією. Це — ямб, хорей та амфібрахій.

Шевченко цілком по-своєму поєднував засоби народнопісенного складочислення з метричною схемою силаботонічного вірша. Звучання його поезії набувало тієї оригінальності й неповторності, що робили її явищем свіжим і новим. П. Куліш ще в 1861 р.[7] спробував дати визначення Шевченкового вірша, але він так і не розгледів у ньому творчого використання силаботонічної метрики та ритміки. Пізніші дослідники, серед них дослідники радянського періоду[8], виділили дві лінії у віршуванні геніального поета — народнопісенну й силаботонічну, проте мало звертали уваги на їх взаємодію.

А тим часом не лише коломийкові вірші Т. Шевченка вбирають у себе основні розміри силаботоніки — хорей, ямб і амфібрахій — переважна більшість дванадцяти- та одинадцятискладників типу (6-6) 2 або [(6-6)-(6-5)] виявляють тенденцію до чергування наголосів за амфібрахічною схемою:

Все йде, все минає, // і краю немає (6-6)

У цьому відношенні Шевченко мав ряд попередників, жодного з яких він, проте, не повто-

рює. Основою переходу до силаботонічної системи віршування, який намітився ще у XVIII ст., саме й було поєднання народнопісенних ритмічних засобів з принципом чергування наголосів.

У давній українській літературі складочислення існувало протягом 200 років не в застиглих формах, а в процесі розвитку; воно зазнавало еволюції в бік поступового посилення ритмоутворюючої ролі наголосів та рими. Автори силаботонічних віршів шукали всіляких засобів урізноманітнення ритмічної структури творів. У цих шуканнях на шляху ритмотворення лежала золота жила: рухливість наголосів. Еволюція віршування пішла шляхом поступового посилення ролі наголосів у створенні ритмічних різновидів вірша через упорядкування їх розміщення у рядку аж до засвоєння п'яти основних типів чергування наголосів, п'яти видів стоп (розмірів): ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест. Безперечно, розвиненість силаботоніки в інших літературах не могла не відіграти позитивної ролі і прискорила час остаточного переходу до нової системи в російській та українській літературах. Проте поступовий і тривалий підготовчий процес безсумнівний, як безсумнівний і інший чинник — постійний вплив з боку народнопісенної ритміки, що надавав особливої національної специфіки літературній версифікації.

Ритмічна еволюція віршування обіймає все XVIII ст. Посилення світських мотивів у поезії викликає посилення емоційності художнього зображення, що в свою чергу веде і до урізноманітнення ритмічної структури. Процес збагачення ритміки починається зі строфіки. У силабічному віршуванні XVIII ст. нараховується більше п'ятдесяти видів строфічної будови.

Одночасно з розквітом силабічної ритміки починається і процес тонізації вірша. Підсилюється ритмоутворююча роль наголосів, з'являються перші зразки хореїчних стоп, ускладнюється римування. Цей процес відбувається паралельно з аналогічним процесом у російській літературі і знаменується появою теоретичного обґрунтування потреби реформи версифікації. За здогадами дослідників[9], вимога вироблення більш гнучких засобів версифікації зародилась ще в "Піїтиці" Ф. Прокоповича, яка не збереглась. У струнку систему правил вона оформилась у працях російських вчених В. Тредіаковського та М. Ломоносова[10].

Хореїчні стопи зустрічаються уже в леонінських віршах Г. Кониського:

Чиста птица голубица таков нрав имеет
пірихій

Помітним стає прагнення до систематичного чергування наголосів у віршах мандрівних поетів XVIII ст. Так, в одному з великодних віршів (складеному за схемою "леонін") поряд з силабічною будовою типу [(4)2-7]2 легко помітити ямбічні стопи з незначним відхиленням від норми (заміна, або іпостаса, хореєм у шостій стопі):

Христос воскрес, / рад мир увесь, // дождав божои ласки,
Тепер то всяк / наився всмак // свяченои паски.

В іншому, восьмискладовому, як веснянки чи колядки, великодному вірші — чотиристопний хорей з пірихіями:

Кажуть, буцим молодици
Негодяйки, ледащици
И пуглыви, як зайци, —
Аж неправда, молодци.

Цікаво, що тут уже поруч з жіночою римою (молодиці — ледащиці) з'явилась і чоловіча (зайці — молодці).

На грані повного переходу до силаботонічного віршування на Україні стоїть творчість Івана Некрашевича та Григорія Сковороди.

Про роль І. Некрашевича як попередника Шевченка в "олітературенні" коломийкового вірша шляхом надання його рядкам стопної будови вже йшла мова.

Художні твори Г. Сковороди відповідали новим естетичним критеріям і незрівнянно більшою мірою, ніж твори І. Некрашевича, є переходовими до нового етапу. Він немовби підсумовує досягнення XVIII ст. і перекидає місток до нової, силаботонічної системи.

Поезія Г. Сковороди знає і рівноскладові римовані рядки з перехресним римуванням (абаб) і виключно чоловічою римою:

Голова всяка // свой имъет смысл, (5-5)
Сердцу всякому // своя любовь, (5-4)
И не однака // всъм живущим мысль (5-5)
Тот овец любит, // а тот козлов; (5-4)

— і шестирядкову строфу з парним римуванням чоловічих закінчень (відома пісня "Всякому городу нрав і права"), і багатоскладовий силабічний вірш будови (8-7) 2:

Не пойду в город багатый. // Я буду на полях жить.
буду вък мой коротати, // где тихо время бежит;

— і чотиристопний хорей:

Ой ты, птичко желтобоко,

Не клади гнъзда высоко!

— і оригінальне поєднання ритмічних даних різних систем віршування:

О дражайше жизни время!
Коль тебя мы не щадим!
Коль так, как излишне бремя,
чотиристопний хорей
Всюду мещем, не глядим!

Будто прожитый час // возвратится назад.
Силаб. вірші
Будто реки до своих // повернутся ключей, розміру
Будто в наших руках // лет до прибавки взять,
[6-6)-(7-6)]
Будто наш з безчисленных // составлен вък дней.

До такого поєднання, дуже характерного для творчості Т. Шевченка, Г. Сковорода звернувся першим в історії українського віршування.

З появою ямбів "Енеїди" І. Котляревського силаботоніка остаточно утвердила своє панування. В поезії першої половини XIX ст. помітно упорядковується метрика силаботонічної системи. Освоєння п'яти класичних розмірів являє цікаву за розмаїтістю картину. Якби поети просто вводили у вжиток двоскладові (ямб, хорей) та трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) розміри, то силаботонічне віршування виглядало б не менш консервативно, ніж силабічний 13-складник. Проте звертання до чергування наголосів супроводжувалось використанням природної системи наголосів — наголосів, не фіксованих у слові, рухливих. Це надало віршам гнучкості й зробило практично невичерпними можливості збагачення ритміки все новими й новими різновидами.

Ямб був найбільш поширеним розміром у першій половині XIX ст. Звичайно, вирішальне значення тут мала поезія О. Пушкіна, геніального майстра найрізноманітніших ритмічних модифікацій цього розміру.

Шестистопний, чотиристопний та різностопний ямби зустрічаються в ліричних віршах П. Гулака-Артемовського та інших поетів першої половини XIX ст. Крім лірики, ямб був поширений у байкарстві (П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, С. Писаревський та ін.). Це — вольний (різностопний) вірш, який виробився не відразу і в творчості різних поетів виявив різні якості.

Так, у байках П. Гулака-Артемовського, розтягнених, обтяжених описами, нерідко помічається звертання до шестистопного цезурованого ямба:

На землю злізла ніч... // Нігде ані шишерхне
("Пан та собака").

Перехід до ямбів різностопних відбувається разом зі зміною настрою і, крім того, супроводжується поєднанням римування суміжного з терпарним (аабвввбгг):

Коли б тобі на сміх було не видно свічку
Або в селі де 'на опічку
Маячив каганець.
Всі сплять, хропуть,
А деякі сопуть:
Уже і панотець,
Прилізши із хрестин, до утрені попхався.

Байки П. Гулака-Артемовського швидше нагадують жартівливі оповідання у віршах. Сам автор називав їх казками ("Пан та собака", "Солопій та Хівря"), побрехеньками ("Тюхтій і Чванько").

Байки Є. Гребінки мають більш виразні видові ознаки. Вони значно коротші, з лаконічними афористичними кінцівками, які являють собою перефразовані народні приказки з гнучкою ритмічною структурою вольного вірша, поєднанням суміжного, кільцевого та перехресного римування.

Як тільки пан із паном зазмагався,
Дивись — у мужиків чуприни вже тріщать.
("Школяр Денис").
...З панами добре жить,
Водиться з ними — хай господь тобі поможе,
Із ними можна їсти й пить,
А цілувать їх — крий нас боже!
("Вовк і Огонь").

Рухливість наголосів в українській (як і в російській) мові робить необхідною заміну двоскладових стоп пірихієм (поєднання двох ненаголошених складів), інколи — спондеєм (поєднання двох наголошених складів). Річ у тім, що в східнослов'янських мовах можливий лише один граматичний наголос у слові, а слів багатоскладових, які налічують по три і більше складів, чимало. При скандуванні, коли виділяються всі теоретично можливі ритмічні наголоси, ця особливість стає непомітною:

На-бе-ре-зі-ри-бал-ка-мо-ло-день-кий

Нормальна декламація усуває скандування, роблячи виразним іпостасування (замінювання) ямба чи хорея пірихієм:

На березі рибалка молоденький

Іпостаса пірихієм та спондеєм дуже змінює ритм. Наприклад:

Їв сіно, і овес, і сіль
спондей / пірихій

Порівнюючи з ямбом, хорей рідше зустрічається в поезії першої половини XIX ст.

"Слово до чтителів руського язика" М. Шашкевича — зразок чотиристопного маршового хорея без пірихіїв:

Дайте руки, юні други,
Серце к серцю най припаде...

Трискладові розміри значно повільніше входили у вжиток. Легше за інші засвоївся амфібрахій у віршах Є. Гребінки, О. Афанасьєва, М. Петренка, М. Устияновича.

Семирядкові амфібрахічні стопи вірша Є. Гребінки "Човен" мають також оригінальне римування (абабввб):

Заграло, запінилось синєє море,
І буйнії вітри по морю шумлять,
І хвиля гуляє, мов чорнії гори
Одна за другою біжать.
Як темная нічка насупились хмари,
В тих хмарах, мов голос небесної кари,
За громом громи гуркотять.

Амфібрахій здебільшого зустрічається в творах, задуманих як пісенні тексти ("Українська мелодія" Є. Гребінки, "Є. П. Гребінці" О. Афанасьєва, "Дивлюсь я на небо" М. Петренка):

Дивлюсь я на небо та й думку гадаю,
Чому я не сокіл, чому не літаю...

Амфібрахій у творах поетів цього часу ще не відзначається ритмічною різноманітністю. Це переважно чотиристопний розмір чотирирядкових куплетів, з парним римуванням, з усіченими у випадках утворення чоловічої рими стопами.

Ще рідше зустрічається анапест:
І реве, і шумить,
І гуде, і гримить,
Чи то воликів б'ють,
Чи то звіра цькують?
(М. Костомаров, "Грецька пісня")

Дактиль у творах поетів першої половини XIX ст. знайти найважче: він виробляється з великими труднощами, розмір часто порушується, вірш робиться важким, незграбним, з насильством над мовою:

Кождий нарід, хоть би дикий,
Любить свій рідний край,
Любить отцівські язики,
Свою мову і звичай.
(А. Могильницький, "Рідна мова").

У рядках цього вірша дактилічні стопи іпостасовані амфімакром і трибрахієм.

Попередники і сучасники Шевченка багато зробили для утвердження силаботонічної системи віршування в українській літературі, але все-таки вони опановували готові розміри й ритми. Шевченко ж, ввібравши в свою поезію головні наслідки історичного розвитку української народної та літературної ритміки, був новатором — він заклав основи нового методу версифікації. Перш за все, народнопісенна ритміка дістала цілком нові форми існування в його поезії, про що вже говорилося. По-друге, силаботонічна стопна побудова влилась у його поезію не в канонічному вигляді, а підкорилась особливому, тільки Шевченкові притаманному руховї ритму.

Годі шукати в творчості поета вибагливого плекання рими в її класичних різновидах та способах розташування, вишуканих видів строфи — терцетів, тріолетів, терцин, секстин, октав чи сонетів. Шевченко не нехтував ними, вони просто не були потрібні йому — він потребував ширшого простору для передачі емоцій, які буйною повінню розтеклись у рядках його віршів, ніж могли дати обов'язкові рамки канонічних форм.

До Т. Шевченка в українській поезії майже не зустрічалась неточна рима. Неточність рими стає характерною ознакою віршів Шевченка, і це не тільки не послаблює ритму, а навпаки — звільняє від обов'язкових обмежень, відкриває ширші можливості для використання лексичного складу національної мови в процесі ритмотворення.

У нього є й звичайна неточна рима-асонанс:

Засне долина. На калині
І соловейко задріма,
повіє вітер по долині, —
Пішла дібровою луна —

і так звана суфіксальна й коренева рима:

Недавно, недавно у нас в Україні
Старий Котляревський отак щебетав, —
Замовк неборака, сиротами кинув
І гори, і море, де перше витав.
("На вічну пам'ять Котляревському").

Проте найнесподіванішою є співзвучність частин слів, яка чується як рима тільки у тексті. Поєднання слів садочку — виходила, вишні — вийшла зовсім не здаються римованими. В поемі ж "Катерина" вони відчуваються як римовані, поламавши всі нормативні визначення рими як співзвучності закінчень:

Зеленіють по садочку	*доч*
Черешні та вишні,	*виш*
Як і перше виходила,	*ход*
Катерина вийшла.	*вийш*

І поруч — найзвичайніші, такі "буденні" рими, що ніби їх і нема зовсім: минає-спочиває, встали-стали, гори-море, полі-воля, красою-сльозою тощо.

Всій творчості Т. Шевченка притаманні вільні переходи від одних типів ритмічної побудови до інших. У художній практиці поета розвиток ритму поєднується з розвитком словесного зображення відповідно до вимог змісту. Зміна ритмічної схеми відчутно пов'язується з композиційно-тематичним розташуванням частин твору. В поемі "Катерина", написаній майже цілком коломийковим розміром, зустрічаються й одинадцяти- та дванадцятискладові силабічні вірші, подібні до народнопісенної структури (6-5), але з римуванням, характерним для літературного вірша (абаб). Такий ритмічний злам спостерігається в тій частині, де висловлені роздуми про долю нещасного Катриного сина:

Сирота собака // має свою долю, (6-6)
Має добре слово // в світі сирота, (6-6)
Його б'ють і лають, // закують в неволю, (6-5)
Та ніхто про матір на сміх не спита. (6-5)

Часті й виразні ритмічні зміни спостерігаються в поемах "Сон", "Кавказ", "І мертвим, і живим..." та інших. За підрахунком дослідників, у "Гайдамаках" ритм міняється п'ятнадцять разів[11].

З метричними формами віршів Шевченка щільно пов'язана їхня строфіка. В галузі строфіки поет майже нічого не взяв з попередньої традиції. Серед класичних видів строфи у Шевченка можна виявити лише катрен з перехресним, кільцевим і суміжним римуванням. Поява катрена, безперечно, пов'язана з інтересом до чотиристопного ямба.

Т. Шевченко, як правило, не виділяв строфи, але виділяв перехід до іншого ритму й до іншої композиційної частини твору. Так, початок "Причинної" (від слів "Реве та стогне Дніпр широкий" до "Ясен раз у раз скрипів") складається, власне, з трьох катренів з перехресним римуванням (абаб). Вірші, в яких розповідається сумна історія двох закоханих, складені коломийковим розміром. Розповідь замкнена в один текст, але внутрішній логічний поділ на чотирирядкові строфи неважко помітити:

В таку добу під горою,
Біля того гаю,
Що чорніє над водою,
Щось біле блукає.

Тут маємо констатацію баченого, а в наступній строфі автор переходить до висловлення власних міркувань про предмет зображення:

Може, вийшла русалонька
Матері шукати,
А, може, жде козаченька,
Щоб залоскотати.

Дальші строфи вияснять обставини дії, уточнюючи все нові й нові деталі.

Амфібрахічні строфи, так само чітко окреслені, відтворюють авторські ліричні відступи:

Така її доля... О боже мій милий!
За що ти караєш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі!.. Прости сироту!

Пісні русалок мають восьмискладовий розмір (розмір веснянок та русальних пісень).

Звичайно, ніхто не стане стверджувати, ніби всякі авторські описи повинні бути висловлені чотиристопними ямбами, організованими в катрени, а сюжет твору — обов'язково коломийковими строфами. Історія віршування знає і розповідний п'ятистопний ямб (найчастіше білий), і багато інших розмірів різної стопності в поєднанні з різного типу строфічною будовою. Але ж чи можна заперечувати, що саме в "Причинній" Шевченкові знахідки ритмічних форм, зокрема строфічних, з найбільшою повнотою пасують до настрійного колориту твору? Тут чи не найбільш вдало підтверджуються слова М. Богдановича, підставою для яких і була ритмічна майстерність Шевченка: "Нет таких художественных средств, которые были бы всегда применимы и всегда хороши. Задача поэта в том и заключается, чтобы из целого ряда их выбрать в каждом данном случае одно, наиболее подходящее"[12].

У поемі "Відьма" в ямбічних ритмах витриманий діалог "відьми" і цигана; розповідь автора теж частково ведеться ямбами, але там, де вона змінюється авторським ліричним відступом, маємо коломийкові строфи. У мові "відьми" — в піснях і розповіді — переважають коломийкові строфи з римуванням абвб.

Спроби ритмічних змін відповідно до відтінків змісту можна помітити ще в творчості Г. Сковороди (23-я пісня з "Саду божественных пѣсней"), пізніше — Є. Гребінки (вірш "Маруся"), але ці спроби були грубими; справжнім майстром у цьому відношенні виявив себе тільки Т. Шевченко.

У творах Шевченка виразною є тенденція до нехтування строгою строфічністю. Він то об'єднує кілька, часом цілу низку (як у поемах) строф в один уривок за ознаками ком-

позиційної єдності, то створює різнорядкові строфи. Така тенденція призвела до утворення в поезії Шевченка так званих строфоїдів[13].

Строфоїд — строфоподібна єдність рядків, кількість яких зовсім не регламентується. Рима в строфоїді, так би мовити, "захоплює" рядки, приєднує їх до попередніх, не закруглюючи в строфу, а єднаючи в більшу цілість, яка відповідає вимогам змісту:

Веселе сонечко ховалось а
В веселих хмарах весняних. б
Гостей закованих своїх б
Сердешним чаєм напувала а
І часових переміняли, а
Синємундирних часових. б
І до дверей, на ключ
замкнутих в
І до решотки на вікні, г
Привик я трохи, і мені г
Не жаль було давно одбутих, в
Давно похованих, забутих, в
Моїх кровавих тяжких сльоз. д
А їх чимало розлилось д
На марне поле. Хоч бы рута, в
А то нічого не зійшло! є
І я згадав своє село. є
Кого я там, коли покинув? е
І батько й мати в домовині... е
І жалем серце запеклось, є
Що нікому мене згадати! ж
Дивлюсь: твоя, мій брате, мати ж
Чорніше чорної землі з
Іде, з хреста неначе знята... ж
Молюся! Господи, молюсь! з
Хвалить тебе не перестану! і
Що я ні з ким не поділю з
Мою тюрму, мої кайдани! і

Рима в даному випадку не окреслює строфу, а навпаки — в'яже рядки в безперервний ланцюг (аббаабвггввддвєееєєжжзжзізі). Рими б, в, є, ж, з, цементують строфоїд, з'єднуючи в одне ціле віддалені рядки. Кожна така нова, "цементуюча" рима тоді входить в дію, коли зникає попередня (рима в здобула свої функції після втрати віршем рими б).

Крім різних видів строф і строфоїдів поезії Шевченка притаманна і справжня астрофічна будова, як у творі "Мені здається, я не знаю", де близько п'ятдесяти рядків тексту (хоч і римованого) не можна вважати єдиним строфоїдом через відсутність тієї ритмічної скомплікованості, яка спостерігається у вірші "М. Костомарову".

Отже, Шевченко творчо переосмислив досягнення своїх попередників і сучасників, надав цим досягненням досконаліших форм. Одночасно він був творцем нових, раніш не знаних ритмічних і поетичних форм літературного вірша.

Для всіх наступних поколінь українських поетів творчість Шевченка стала справжньою школою поетичної майстерності. Кращими учнями цієї школи виявилися не ті, хто сліпо відтворював і засвоював шевченківські ритмічні засоби, а ті, хто сміливо й енергійно, на ґрунті досягнень минулого, розвивали далі українську поезію, збагачували її ритміку й образну систему знахідками, позначеними міткою творчої особистості. Тому питання про традиції Шевченка в українському дожовтневому віршуванні наступних десятиліть, а також у радянському віршуванні — це передусім питання про новаторство в галузі поетики та ритмомелодики.

м. Київ

1 Такою формулою, як звичайно це робиться, передаємо будову: число складів до і після цезури, знак цезури (-), в звичайні дужки замикаються склади, що становлять рядок, за квадратні дужки виноситься цифра, що означає кількість рядків, об'єднаних римою і позначених однотипною силабічною будовою.

2 Див. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. — Львів, 1906.

3 Пізніше в межах рівноскладових рядків посилились і почали групуватись і другорядні наголоси, тобто почався процес тонізації вірша.

4 Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, СПб., 1900.

5 Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, т. XV, 1897, с. 23.

6 В останньому рядку (4-4). Такі відхилення від схеми в окремих рядках закономірні, тому що цезура не ділить слово.

7 Стаття "Обзор украинской словесности", "Основа", 1861, березень, с. 8.

8 Богданович М. Краса и сила. "Украинская жизнь". 1914, кн. 2; Шамрай А. До еволюції коломийкового вірша в творчості Т. Г. Шевченка, "Шевченко". Зб. річник II, 1930; Плисецький М. Ритміка поезій Шевченка, "Літературна критика". 1939, №2-3; Розенберг Г. Вопросы ритмики Шевченко. Ученые записки Харьковского госуниверситета, № 17. (Труды филологического факультета, № 1). Харьков, 1939; Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка. Львів, 1939; Рильський М. Поетика Шевченка, зб. "Шевченко в критиці", Держлітвидав України, 1953.

9 Див. Хрестоматія давньої української літератури. Упорядкував дійсний член АН УРСР О. І. Білецький. — К., 1949. — с. 287.

10 Тредиаковский В. Новый и краткий способ к сложению русских стихов, 1735; Ломоносов М. Письмо о правилах российского стихотворства, 1739.

11 ЗНТШ, т. XCIX, ч. 1, с. 249.

12 Богданович М. Назв. стаття. — С. 41.

13 О. Багрій та деякі інші дослідники такі уривки називали одинадцяти-, дванадцяти-, вісімнадцятирядковими і т. д. (Багрій О. Т. Г. Шевченко, т. 1, Харків, 1931), Ф. Колесса найбільш вдалим вважає термін "нерівномірні тиради" (Студії над поетичною творчістю Шевченка, Львів, 1939).

ЗБИРАЧКА ФОЛЬКЛОРУ ТАМАРА СИС-БИСТРИЦЬКА

Майя ПЕЧЕНЮК

Сьогодні наша розповідь про людину, яка своєю невтомною довголітньою працею примножує славу Подільського краю, рідної України — про збирачку фольклору Тамару Сис-Бистрицьку. А розповісти про неї читачам є що. Проживає вона в чудовому місті Кам'янець-Подільському. У місті народилися, вчилися і працювали багато вчених, письменників, художників, які залишили глибокий слід у духовному житті міста. І зараз тут творять чудові митці, вчені, педагоги. Серед них — історик, краєзнавець, письменниця, етнограф, збирачка фольклору Тамара Андріївна Сис-Бистрицька.


Т.Сис-Бистрицька

Тамара Андріївна все своє свідоме життя віддала улюбленій музейній справі, роботі у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику. Працюючи старшим науковим співробітником, їй довелося побувати в усіх куточках Поділля і далеко за його межами. Крім того, вона знана як збирачка фольклору. Разом із пошуками для музею краєзнавчого матеріалу, зокрема етнографічного, вона збирала легенди, казки, перекази, пісні, молитви тощо. Її як краєзнавця не раз відзначали нагородами, про неї писали. Вона, в свою чергу, друкувала власні дослідження у наукових збірниках, журналах, центральній і місцевій пресі.

Важко сказати, що було найголовнішим у практичній і творчій діяльності Тамари Андріївни. Усі відповідальні завдання у зборі матеріалів для музею, екскурсії колеги по роботі доручали саме їй. Вона, володіючи глибокими знаннями з історії, краєзнавства, наділена педагогічним талантом, артистизмом, красивим голосом, захоплювала слухачів своїми розповідями, в яких використовувала зібраний нею фольклор. Зате легко виділити ті ключові слова, що характеризують її творчу і дослідницьку діяльність, ними є: Україна, рід, мова, український народ, Поділля, природа, Кам'янець-Подільський, історія, краєзнавство, етнологія, фортеця, історико-краєзнавчий музей, архів, екскурсія, школа, діти, фольклор, слово, пісня, молитва... Вони пронизують усю творчість Тамари Андріївни, це свідчить про неї як патріотку України, міста, краю, науковця, педагога, жінку, матір.

Тамара Андріївна Сис-Бистрицька народилася у Кам'янець-Подільському 5 вересня 1913 року. Навчалася у Кам'янець-Подільській школі № 3. До місцевого педагогічного інституту, на філологічний факультет, прийняли її відразу на 2-ий курс навіть без атестату про середню освіту, бо, займаючись самоосвітою, дуже добре зналася на народній творчості (екстерном довелося скласти екзамени на атестат про середню освіту). Трапилося так, що факультет розформували і довелося завершувати навчання на історичному факультеті Київського педагогічного інституту ім. М. Горького (тепер Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова).

Тамара Андріївна залюблена в історію і своєю невтомною працею творить її. Будучи вчителем, згодом працівником історичного музею, вона збирає фольклор. Вона працювала багато навіть тоді, коли у роки війни доля закинула її у далекий Киргизстан, у місто Ош. Там проживали переселенці з України ще з XIX ст., і вона не переставала у тяжкі часи збирати фольклор, народні способи лікування, які зберігали тамтешні українці, записувала пісні, легенди, казки, приповідки, притчі.

Зовсім недавно почали видавати її збірки легенд. У книзі «Перлини Кам'янеччини» (1992 р.) вміщено 34 легенди, у першу книгу

«Перлини Товтрів-Медоборів» (1994 р.) увійшло 58 легенд. А завдяки книзі «Збруч хлюпочеться» побачив світ зібраний нею на подільській землі, крім українського, фольклор єврейський, польський та вірменський. Етнографічного матеріалу, як каже Тамара Андріївна, в неї повна голова. Багато легенд ще не надруковано.

Тамара Андріївна і зараз активно працює. Її статті часто з'являються на шпальтах преси. Вони присвячені знаменним датам і подіям. На Міжнародному науковому симпозіумі «Поляки на Поділлі» (31. 05–2. 06. 2002 р., м. Кам'янець-Подільський) вона виступила з доповіддю про Тадеуша Ганіцького, організатора музичної освіти на Поділлі.

Друкувалися матеріали Тамари Андріївни та статті про неї у вітчизняних і зарубіжних журналах, зокрема у «Народній творчості та етнографії» (1966, 1971 рр.), «Вітчизні» (1970 р.), «Віснику Єреванського університету» (1967 р.), «Історико-філологічному журналі» (1978 р.), у тижневиках «Севан», «Україна» (1968 р.). Згадують про неї як про берегиню української народної творчості Седа Амірян у книзі «Армяно-украинские литературные связи» (Ереван, 1972 г.), Я. Дашкевич – у книзі «Вірменські колонії в Україні в джерелах і літературі XV–XIX ст.» (1963 р., м. Львів), І. Березовський – у статті «Сучасні збирачі фольклору» (журнал «Народна творчість та етнографія» № 1, 1966 р.), Л. Первомайський у вірменській газеті «Батьківщина» (1975 р.), М. Печенюк – «Подільська берегиня творчих скарбів народу» (Матеріали IX Подільської історико-краєзнавчої конференції, 1999 р.), Л. Печенюк – «Тамара Сис-Бистрицька» (журнал «Our life» № 3, 1999 р., Нью-Йорк), А. Гаврищук – «Подвижниця краєзнавства» (газета «Подільські вісті» від 4. 09. 1999 р.), А. Гаврищук – «Жива енциклопедія краєзнавства» (журнал «Краєзнавство» №1–4, 1999 р., Київ) та багатьох ін.

Тамарі Андріївні скоро 90 років, а про будь-яку подію розповідає з найдрібнішими подробицями, пам'ятає та виконує пісні у різних варіантах. Пам'ятає про те, де, коли, від кого й за яких обставин було записано пісню чи легенду, побрехеньку чи бувальщину. Незважаючи на свій поважний вік, вона надає консультації студентам, письменникам, історикам, літературознавцям, фольклористам з різних куточків України. Сама ж наукою тепер займається обмежено через хворобу очей. До неї досить часто приходять з редакцій газет, аби записати з її вуст цікавий матеріал. І все це Тамара Андріївна робить безкоштовно. Коли ще могла виходити з дому, допомагала таким, як сама: на різних підприємствах шукала допомогу для престарілих та інвалідів, і це їй вдавалося. Є у Тамари Андріївни послідовники – студенти, учні. Онуки і правнуки також збирають фольклор, своїми розповідями про почуте часто тішать свою прабабусю, нашу берегиню народних скарбів. А цієї весни вона стала праправабусею.



Книга Т.Сис-Бистрицької

Тамара Андріївна нагадує пташку з роду синиць – маленьку, з волове очко, роботящу, співучу, її в народі так і називають – «Волове очко».

Обробку пісні «Гопа-гопа, люблю хлопа», записаної від Т. Сис-Бистрицької, здійснено доктором мистецтвознавства Володимиром Федоровичем Івановим (зараз декан музично-педагогічного факультету Миколаївського педуніверситету), який у 60-х роках співробітничав з нею.

Народна легенда "Ганнусенька"

Там, де річка Студениця, витікаючи з Сового яру, виливає свою воду в Дністер, стоїть місто Студениця.

Діялося те не за пам'яті дідів наших – дуже давно!

Жила в Студениці сирота Ганнусенька. Гарна, як сонце ясне, добра і роботяща. А руки мала золоті. Що очима побачить, то на верстаті витче.

На килимах Ганнусеньки квіти розцвітали, співали пташки, підковами коні вогонь креса-

ли. Від хати до хати переходила, в господарів робила. У кого робить — там і сім'я її. Була бідна, але вільна, не панщизняна. Багато статечних хлопців хотіло засватати сиротину, але вона такого і в думці не мала. Любилася з Василиком, таким же сиротою. Він служив у князя студеницького конюхом. Не раз казав їй:

— Ганнусенько, зірко моя, станьмо на рушник, поберімося.

— Не зможемо, Василику, не зможемо, кохання моє, бо хати не маємо.

— Як же жити нам, Ганнусенько?

— Отак і будемо жити, як брат і сестра. Будемо разом дорогою йти, то всі люди казати будуть: «Гляньте, людоньки, яка гарна пара, брат із сестрою», — заздрити нам будуть усі.

Якось у весняний присмерк вискочила Ганнусенька в яр по воду. Вуличка вузесенька, з обох боків густим ядзвинем обросла, ні шелехне ніщо. Лиш прибігла до кринички, а хтось за плечі хапнув, до себе притис (вирватись не може) і шепче дрижачим голосом:

— Годі тобі, Ганко, по чужих хатах злиднювати! Іди до мене в двір служити, будеш в золоті купатися!

Шарпнулася що сили було, жбурнула князя в будяки. А сама гордо каже:

— Не по мені, князю, ваші розкоші, не по вас мої злидні! Гірко зароблю, а солодко з'їм. Панською підстилкою, як і нічиєю, не буду, поки сонця-світу.

Схопила свої коновки і побігла, як коза.

Пан не стямився. Як це так? Його погляд, князя студеницького, ловили кам'янецькі грабіянки (графині) і княжни, панії і панни! А тут якась голодранка з порепаними п'ятами в реп'яхи торішні, як сміття, кинула! Почекай же! Не минеш моїх рук, хоч і не кріпачка.

Минуло вже літо. Загомоніло Поділля, загомоніла й Україна! По лісах і міжгір'ях почали збиратися люди. Загорілася земля під ногами панів. З'явилися козаки і в Совім яру. Пани їх гайдамаками прозвали. У скорому часі зник із двору Василик. Містом гадюкою поповзла чутка, що до гайдамаків подався.

У певний день на воротях того двору, де працювала Ганнусенька, з'явилася очеретинка. Другого дня опівночі дівчина йшла на найвищу Медобору, там Василеві мішок з харчами для гайдамаків вручала. Залетіла тая чутка і в вухо управителю. Він бігцем до князя:

— Ясновельможний князю, серед гайдамаків опинився Василь! Гандзя їм опівночі носить хліб у Медобори! Нехай ясний князь накажуть Ганку вислідити та коло неї Василя схопити. Він розкаже все, і княжі вояки всіх гайдамаків в яру переб'ють, бо будуть знати їхні схованки.

Так і домовилися.

Лиш Ганнусенька опівночі вийшла на ту гору, то за кожним дубом уже стояв панський вояка. Дівчина закричала голосом зозулі, хоч то не пора була. Василь відізвався свистом шпака. Тільки-но Ганнусенька простягла мішок з хлібом, як від кожного дерева відділився княжий вояка і схопили їх обох. Відвели в княжий палац, посадили у підземелля, кожного окремо. Що вже мучили, не знайдеш слів розказати. Канчуками до кісток тіло розсікали, голки під нігті заганяли, вогнем ноги пекли — мовчать, навіть стогону не подають, ні слова, ні півслова. Так і не взнали, де ховаються гайдамаки, скільки їх є, яку зброю мають.

Змучили Василик і Ганнусенька князя ще й управителя своєю мовчанкою. Розлючений пан наказав управителю, аби прийшов до нього:

— Назавтра в дворі палацу, зранку вже, щоб було дві шибениці. Більше терпіти не можу — повісимо обох.

А управитель:

— Ясновельможний князю-пане! Але ж із ними загубимо дорогу до гайдамаків! Було б добре, якби ясний пан зробив так: Ганнусеньку випустили, а з Василем поговорили. Він любить її більше, як життя своє. Ганнусенька не хоче з ним вінчатись, бо хати не мають. Пообіцяйте Василеві хату, поле, коні, і він зразу чорту душу продасть, аби тільки Ганнусеньку добути.

Увечері Ганнусеньку відпустили, а Василика князь до себе покликав і каже:

— Дурний ти, Василю, дурний. Чоловік живе один раз і тільки для себе. Здохнеш, і за тобою пес не заскавулить. Якби ти був розумний хлопець та й сказав князю, що треба, то я дав би тобі хату, поле, коней, зробив би тебе сотником, а пізніше, може, й полковником. Ти би женився з Ганнусею. Їхала би вона в золоченім ридвані (кареті), а пани б дивилися на ту красу і питали: «Що це за ясна княжна їде чи граб'янка (графиня)?»

Не втримало серце Василя тої спокуси. Другого дня по селі, як в барабан вдарило, що Василик з княжого двору втік. А було не так: зсередини виламали грати, Василя ж випустили через двері, і подався він до Совового яру.

Вважав пан, що половину роботи зроблено: Василь продався, княжі вояки гайдамаків переб'ють, уб'ють і Василя, а Ганнусенька, як зріле яблучко, упаде до княжих рук.

Та не так склалося, як гадалося. Через кілька днів на воротях у Ганнусеньки з'явилася суха очеретинка. Побачили хазяї і сусідам шепнули, що почала Ганнусенька вже їжу збирати. Понес-

ли люди, що хто мав, та й складали в той мішок. Назбирала дівчина великий міх хліба, сала і всього, що було. А перед тим, як виходити, поновому збиратися почала. За баюрку застромила великий колодач (ніж, яким худобу ріжуть) і рушила. Опівночі вийшла на найвищу Медобору, закричала зозулею. Та Василь без гомону шпака вискочив з-за дуба. Схопив дівчину, весь дрижить, горло затиснуло, а сам ледве промовляє:

— Ганнусенько, сонце моє! Ми будемо щасливі. В тебе буде хата, ти в золоченім ридвані будеш їздити на сивих конях. Усі пани будуть завидувати (заздрити) нам.

Вона ж йому:

— Васильку, ти від горя тямку (розум) загубив. Перехрестися, щоб від тебе відчепилося. Якщо думаєш, що втечемо та розбагатіємо, то цього не станеться. Лиш переберемося за Дністер, там нас зразу турки похватають і продадуть у далекий край, звідки ворон навіть нашої кістки в рідну землю не занесе. Краще загинути на рідній землі, серед своїх людей. Отямся, перехрестися!

Але Василь не вгавав, він їй шепотів:

— Тікати не будемо, тут панувати будемо.

І дівчина з острахом запитала:

— Де ж це ти багатства візьмеш?

А він на це:

— Пан дасть!

Ганнуся зрозуміла, що єдиний, близький і коханий брат її названий став зрадником. Став найгіршим ворогом, найстрашнішим грішником, він їй чужий!

І в ту хвилину, коли Василь вп'явся губами в губи дівчини, вона вихопила колодач і втопила в чорному серці христопродавця.

Сама ж закричала:

— Люди! Василь зрадник! Василь виказав, рятуйтеся! Тут із-за дуба простяглися руки вояків і від кожного дерева відділився княжий посіпака, кинувся до Ганнусеньки. Один вхопився за довгу косу, а вона рвонулася до провалля, потягнувши і його за собою. На весь Совий яр пронісся востаннє її голос:

— Бодай тебе, зраднику, свята земля не прийняла. Бодай твої кості сплили водою!

Поглянули вояки: Василь убитий лежить, а Ганнусенька зо скали полетіла — то вже і її живої немає. Як же вертатися до князя? Він же шкуру з них спустить, що не виконали його наказу. Один махнув рукою і каже:

— А то що тільки один студенецький князь, що собі другої служби не знайдемо!

Повернувся та й пішов. Усі решта за ним. Хто куди, бо знали, що гайдамаки їм цієї служби не простять.

Хто знає, яким способом чутка до світанку все село облетіла. Люди зібралися, до рук смолоскипи взяли і пішли шукати Ганнусю. Ніхто не надіявся знайти живою. Але старалися відшукати тіло, аби з божим приступом у землю положити. Починалося все літом, а це вже зима наступила. Знайшли дівчину тут же, над Студеницею. Лежала на березі, спокійна, ніби заснула. На устоньках усмішка, лиш краплинка крові говорила, що смерть наступила. Сама на березі, лиш коса поміж льодинами у річці. Хвиля тою косою грає. Принесли Ганнусеньку до Студениці. Одягнули дівчата сиротину в найкращий одяг, який у котрої був. Усі гуртом зібрали барвінку на вінок, ще й калиною ту головку затикали (закосичили). На весільних рушниках понесли на найвищу Медобору і там з піснями сумними в могилу опустили.

Василь лежав, і ніхто не збирався його ховати. Нехай вовки розтаскають! Але й вовки жалували свої зуби втикати в таке стерво, у тіло зрадника. Так і задубів.

Як настала весна, то від того мертвяка вся гора засмерділася. Ані звірі, ані хижі птахи доторкатися до нього не хотіли. Змилувалися мурахи. Не тому, що пожалували, а щоби смороду позбутися. Так насипали могилу. Земля ж не хотіла приймати грішника. І як пішли весняні дощі, то весь пил знесли і потаскали шматки того грішника зі скали в Студеницю. Але ж ця річка теж не прийняла грішні кості, вона викинула їх у Дністер. Дністер не хотів поганити своєї води і витаскав їх аж у Чорне море. А те порозкидало їх по всіх водах, що є на Землі. І так бовтаються вони від берега до берега. Так будуть бовтатися, поки світ-сонця.

А ту гору, де дівчину поховали, — найвищу Медобору над Студеницею — по сей день люди Ганнусенькою називають.

Влітку хмари на вершинах лісу збираються, з далеких країв сюди надпливають. І тільки з яру люди побачать, що вже захмарилося над горою, то й кажуть:

— О! Вже захмурилася Ганнусенька! Треба дощику чекати!

(Т. Сис-Бистрицька чула цю легенду двічі: раз у селі Патринці, а вдруге в Студениці в 70-х роках).

АКАДЕМІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Ірина ПАВЛЕНКО

Роман Кирчів. Із фольклорних регіонів України. Нариси і статті. – Львів, 2002. – 351 с.

Поява нової книжки Романа Кирчіва, яка є логічним продовженням та розвитком попередніх досліджень відомого в Україні та за її межами вченого, викликала жвавий інтерес дослідників та збирачів народної творчості, привернула увагу відомих науковців, фольклористів-аматорів, студентів. Увага до видання зумовлена актуальністю поставлених у ньому проблем та сучасним пожвавленням інтересу наукового загалу до вивчення духовної та матеріальної культури українського народу.

За визначенням самого автора, це – "не монографія, а скоріше збірка статей" (с. 3), яка є підсумком цілеспрямованої дослідницької роботи та теоретичного узагальнення її результатів, що велися протягом останніх трьох десятиріч. Частина розвідок уже була надрукована (іноді в скороченому чи підцензурному варіанті) в різних виданнях (у колективних історико-етнографічних монографіях "Бойківщина", "Гуцульщина", "Полісся", "Древляни") або виголошена на наукових конференціях.

Виходячи з розуміння фольклору як одного з основних етновизначальних та етноінтегруючих чинників, Р. Кирчів спрямував дослідження різних років на вирішення єдиного завдання – теоретичного "обґрунтування проблеми регіонально-локальної природи національної фольклорної традиції з проекцією цього положення на весь національний масив української усної народної традиції..." (с. 4–5). Головна мета автора полягає у зацікавленні науковців і студентів-філологів регіональними дослідженнями українського фольклору, що може сприяти активізації польової та дослідницької роботи на місцях. Звідси органічною стає теза про інспіруючу тенденцію книги, оскільки кожна стаття, кожна розвідка є своєрідною науковою "провокацією", поштовхом до подальшого вивчення проблеми або її окремих питань.

У статті "Регіональність фольклорної традиції" подано стислий огляд історії збирання, публікації та вивчення фольклору регіонів України, пропонується та аргументується необхідність виділення (з окресленням кордонів) тридцяти одиниць його районування, вперше подається "Карта-схема фольклорних районів України". Оскільки ця частина писалася, власне, для рецензованого видання, отже, пізніше за всі інші, вона узагальнила основні теоретичні положення та окремі спостереження, викладені в розвідках, де розглядаються специфічні риси фольклору певного регіону, стала своєрідною експозицією, у якій зосереджено всі питання та проблеми, що аналізуються в наступних розділах, запропоновано можливі шляхи та методику їх розв'язання, завдання та перспективи подальшого дослідження.

Матеріали розділів, що стосуються вивчення фольклорної традиції певного регіону, суттєво збагачують знання про особливості перебігу фольклорних процесів, функціонування традиції та окремих фольклорних жанрів на досліджуваних теренах, ґрунтуються на узагальненні попередніх записів та всіх наукових (фольклористичних, історичних, етнографічних, лінгвістичних) надбань і спостережень, пов'язаних з даною територією. Кожна розвідка фіксує рівень вивченості проблеми та ставить завдання для подальшої збирацької і дослідницької роботи.

На перший погляд, уже назва розділу "Внесок Ореста Зілинського в розробку проблеми загальнонаціонального контексту фольклору українців Карпат" дещо відрізняється від інших заголовків, де змістовними домінантами є "фольклор" та "регіон". Праці О. Зілинського з проблем фольклору українців Карпат Р. Кирчів аналізує в "контексті більш об'ємної теоретико-методологічної проблеми про співвідношення регіонального і загальнонаціонального в дослідженні традиційно-побутової культури народу" (с. 329–330). У творчому доробку вченого вбачається взірець вивчення та потрактування локальних явищ у річищі кращих традицій вітчизняної фольклористики. Отже, і в цій розвідці основною є тема духовної соборності України, що об'єднує всі частини книги "Із фольклорних регіонів України".

Аналіз сучасного стану фольклористики дозволяє авторові зробити висновки про акти-

візацію регіональних досліджень та значні досягнення у вивченні фольклору Закарпаття, Буковини, Волині, Поділля, етнографічних районів Карпат і Прикарпаття, відзначити вагомий внесок у справу дослідження фольклору України О. Дея, І. Березовського, С. Мишанича, С. Грици, Л. Орел, М. Пазяка, Н. Шумади, І. Мацієвського, М. Гуця, М. Дмитренка, О. Правдюка, окремих установ та інституцій. В той же час Р. Кирчів зазначає недостатнє обстеження великих масивів, у результаті чого межі окремих районів Південної України (Нижньоподніпров'я, Нижньопобужжя, Нижньодністров'я, Приазов'я, Таврії, Буджаку) можна визначити лише гіпотетично.

У книзі зазначені основні недоліки, притаманні як деяким традиційним, так і новочасним роботам, в яких вивчення надбань народної творчості зводиться до описово-емпіричної констатації регіонального або локального побутування явища народної культури "без їх розгляду в ширшому інтеррегіональному, загальноетнічному чи міжетнічному планах, без порівняння, типологічного зіставлення" (с. 11). Другою суттєвою помилкою може бути (а в деяких роботах і трапляється) тенденційна абсолютизація регіональних особливостей, підпорядкована певним політичним доктринам та тенденціям, у результаті чого дослідження етнографічної та фольклорної специфіки може перетворитися (та й перетворюється) на підтримку та аргументацію ідеї "етнічної відрубності" (с. 12). Саме тому однією з наскрізних думок аналізованого видання є думка про незалежність науки від політики.

Спираючись на багатий досвід української класичної фольклористики (роботи та збірки М. Максимовича, О. Бодянського, М. Костомарова, О. Потебні, М. Драгоманова та багатьох інших), сам Р. Кирчів постійно звертається до інтеррегіональних і загальноетнічних порівнянь та зіставлень, розглядаючи кожне локальне чи регіональне явище фольклорної культури в контексті загальнонародної традиції. Роздуми про характер співвідношення у фольклорній традиції локального / регіонального / загальноетнічного, а іноді й ширше — східнослов'янського / слов'янського, — аналіз їх діалектичного зв'язку, що спирається в першу чергу на порівняльно-історичний метод етнолокального та регіонального дослідження фольклору, пронизують кожну частину рецензованої книги.

У роботі акцентується міжрегіональний та загальноетнічний характер основного фольклорного масиву всіх аналізованих районів (див. с. 45, 46, 90, 138, 192, 219, 235, 266, 280 та ін.). Важливим показником єдності фольклору всієї української етнічної території є поширення на ній, навіть у найвіддаленіших, здавалося б, районах, козачих пісень та теми козаччини в творах інших жанрів. Р. Кирчів простежує характер функціонування та трансформації окремих елементів духовної культури українського козацтва та козацької теми на теренах Бойківщини (с. 57, 58, 76, 100), Гуцульщини (с. 148—149), Українського Полісся (с. 241), українсько-білоруського пограниччя (с. 297), відзначає загальноукраїнський характер багатьох козачих пісень та їхню роль у становленні та розвитку солдатських та жовнірських пісень у досліджуваних регіонах.

Визначаючи спільне і специфічне, діалектику загального та окремого, автор постійно акцентує регіональні особливості, основні відмінності фольклору кожного етнографічного району, з'ясовує причини та джерела формування своєрідних рис у тематиці та поетиці окремих жанрів та характері їхнього розповсюдження (с. 140, 184, 229 та ін.). Аналізуючи регіональні особливості фольклору того чи іншого краю, Р. Кирчів вказує координати, на які потрібно орієнтуватися, оскільки локальна та регіональна специфіка виявляється у різній жанровій репрезентації творів, збереженості цих жанрів, існуванні власних жанрових форм (співанок-хронік, ладкання, коломийок, рогульок та ін.), у регіональній версії варіантів, у розповсюдженні територіально обмежених тем та образів, в окремих змістовних та поетичних елементах, діалектичних особливостях мови тощо.

Усі роздуми та спостереження Р. Кирчіва над явищами духовної культури народу роблять цілком аргументованим авторське резюме: "...регіональні чи локальні особливості фольклорної традиції — явище історичне. Воно зумовлене і виражене як реаліями давньої генетичної природи, що збереглися на конкретному місцевому ґрунті, так і впливом різних пізніших чинників, що не перестають діяти навіть у процесі внутрінаціональної політичної і культурної інтеграції"(с. 20—21).

Р. Кирчів відзначає основні лакуни у науковій інформації про той чи інший регіон: "На сьогодні з'ясовано далеко не все, що стосується питання про зв'язки населення Карпат з іншими регіонами України та з іншими слов'янськими і неслов'янськими регіонами" (с. 36); "...при ближчому ознайомленні із станом вивченості традиційного і сучасного фольклору гуцульського краю виявляються й істотні прогалини — як у географії фольклористичного обстеження різних місцевостей цього етнографічного регіону, так і в ще більшій мірі — щодо охоплення увагою різних жанрів і тематичних груп народної поезії...фольклорна проза і зокрема такі її види, як гумористична новела, топонімічні перекази представлена скупо. Немає узагальнюючого дослідження про гуцульський фольклор ..."(с. 116). Межі окремих регіонів поки що взагалі не мають чіткого окреслення, оскільки відсутній відповідний матеріал або немає достатньої кількості записів.

Особливої уваги, з погляду автора, потребує вивчення нового та новітнього стану фольклорної традиції, про що неодноразово йдеться в книзі. Щодо питання про фольклор лемків у новітню добу Р. Кирчів зазначив: "Це питання майже зовсім недосліджене і стосовно нього досі зібрано дуже мало. Є лише окремі спостереження і зауваження дослідників, спорадичні фіксації фольклорних реалій"(с. 195); "Попереду ще також наукове з'ясування змін у фольклорній традиції гуцулів за останнє півстоліття панування комуністичної системи" (с. 155); "Ще чекає ретельного дослідження, як відбилися в реаліях усної народної словесності поліщуків бурелом двох світових воєн, ..., хаос революцій, голодомори радянського часу, докорінні соціалістичні перетворення з насильною колективізацією села, форсуванням індустріалізації, масовими репресіями, ломкою традиційних устоїв життя, виселенням і переселенням, викоріненням релігії, горезвісною боротьбою з "відсталістю" і "буржуазними пережитками тощо" (с. 248). Ці перспективи можна поширити на подальше вивчення фольклору XX ст. на теренах усієї України, тому що викривлення та фальсифікація багатьох фольклорних явищ відбувалися протягом тривалого часу, в результаті чого втрачено частину творів та цілі пласти народної культури.

Заслуговує на увагу і теза про те, що в сучасному світі відбувається поступове нівелювання регіональних особливостей, зумовлене низкою чинників, серед яких значне місце посідають масові міграції та дія засобів масової інформації. І ці процеси нівеляції, що порізному відбуваються у різних етнографічних районах та окремих місцевостях, та їхні наслідки також потребують уваги дослідників.

Одна з визначних рис аналізованої книги — наукова коректність, тактовність: відомий автор не претендує на остаточне розв'язання задекларованих питань, наголошуючи на можливості подальшого звернення до проблеми, акцентуючи множинність нерозв'язаних та недостатньо вивчених питань.

Постійні вказівки на недостатнє опрацювання того чи іншого питання розгортаються у постановку завдань та перспектив його подальшого дослідження, тому рецензовану книгу можна розглядати як своєрідний дороговказ для майбутніх науковців. Тут чітко сформульовано, що ще потрібно обстежити та дослідити, які завдання стоять перед регіональним вивченням фольклору та всією українською фольклористикою. Адже саме так можна сприймати зауваження про те, що розгляд типових форм побутування і жанрової природи фольклору лемків — "тема для окремого монографічного дослідження, яка на сьогодні має лише часткові епізодичні розробки і принагідні спостереження" (с. 202). Перед автором такого монографічного видання навіть поставлені конкретні завдання, які полягають в тому, щоб "глибше і повніше освітити різні питання і аспекти проблеми співвідношення фольклору лемків як історичного регіонально-етнографічного явища з традиційною усною народною творчістю ближчих і дальших місцевостей України та етнічних сусідів, характеру інтеррегіональних спільностей у ньому, запозичень, впливів та особливостей власних фольклоротворчих надбань"(с. 209). Як конкретне завдання можна розглядати акцентування уваги на вивченні фольклору етноконтактних зон, українсько-білоруського суміжжя — зокрема, дифузних явищ у культурі таких районів, поширеності українського фольклору та окремих його жанрів і творів у народній культурі сусідніх етносів тощо.

Щодо останньої проблеми, то увагу привертає карта-схема, на якій у повній відповід-

ності до реалій розповсюдженості української народної культури межі фольклорних районів не збігаються з державними кордонами України, а такі фольклорні райони, як Пряшівщина, Лемківщина, Холмщина, Кубань та Буджак, взагалі знаходяться за її межами.

Рецензована книга, ґрунтована на кращих засадах вітчизняної фольклористики, свідчить про актуальність та доцільність регіонального вивчення духовної спадщини народу, дає основні орієнтири та взірці етнолокального дослідження, визначає завдання та перспективи, окреслює основні методи та аргументовано доводить необхідність застосовувати комплексну методику, застерігає від помилок, формулює завдання та показує перспективи розвитку польових та теоретичних досліджень українського фольклору. Наявний у ній аналіз фольклору бойків, гуцулів, лемків, поліщуків тощо доводить необхідність та можливість вивчення фольклору інших українських регіонів, тим більш, що поступово накопичується матеріал для відповідних аналітичних розвідок та узагальнень. Наявні не лише старі та нові видання фольклору окремих місцевостей та етнографічних районів: до навчальних планів філологічних факультетів університетів та педагогічних вузів України вже багато років входить фольклорна та діалектична практика, а, отже, в цих установах мають бути зібрані значні фонди, що можуть стати основою для досліджень, в результаті яких чітко окреслятться межі та з'ясуються риси регіональної специфіки всіх фольклорних районів України.

м.Запоріжжя

ВІДРОДЖЕННЯ НАРОДОЗНАВСТВА СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ

Олександр КУРОЧКІН

Муравський шлях — 97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. Красиков М., Олійник Н., Осадча В., Семенова М. — Харків, 1998. — 360 с.

Почесне місце в історії української науки належить харківському осередку народознавства, славному іменами Г. Квітки-Основ'яненка, І. Срезневського, А. Метлинського, І. Манжури, О. Потебні, П. Іванова, В. Іванова, М. Сумцова, Д. Багалія та ін. Його плідна діяльність розпочалась у перші десятиріччя XIX ст. Останніми значними досягненнями харківської народознавчої школи можна вважати появу у 1918 р. узагальнюючої історико-етнографічної монографії професора М. Сумцова "Слобожане" й ініційовану ним активну експедиційно-пошукову роботу Музею Слобідської України, що тривала протягом 1920—27 рр.[1] Далі були роки масових репресій і терору, у кривавому вирі яких загубилося багато цікавих наукових проектів, було зліквідовано чимало унікальних дослідницьких центрів, знищено ціле покоління свідомої української інтелігенції. Згідно з настановчими документами партії більшовиків у СРСР утверджувалися інтернаціоналізм, пролетарська солідарність та "дружба народів", а насправді відбувався процес свідомої дискредитації моральних і духовних цінностей народу, політика стирання національних відмінностей і примусової русифікації.

Специфіка географічного розташування Слобожанщини на кордоні України з Росією і змішаний етнічний склад місцевого населення зробили цю територію зручним полігоном щодо напрацювання імперських технологій денаціоналізації й формування "нової історичної спільності — радянського народу". Процес русифікації тут йшов дуже швидкими темпами, про що переконливо свідчать дані переписів населення. Тільки за період із 1959 по 1989 роки частка україномовного населення в Харківській області зменшилася на 11,34 %.

Але, незважаючи на тиск багатьох ентропійних факторів і обставин, які згубно впли-

вали на долю українського села у XX ст., сьогодні ще передчасно говорити про остаточне руйнування фольклорного середовища й генетично пов'язаного з ним пласту традиційно-побутової культури. У багатьох регіонах України, зокрема й на Слобожанщині, вони продовжують функціонувати не лише як компоненти історичної пам'яті, а й як цілком реальна складова сучасної культури і побуту. Це переконливо підтвердили матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції "Муравський шлях-97", маршрут якої проліг через села Богодухівського, Валківського, Краснокутського та Нововодолазького районів Харківської області. Наслідки проведеного тут дослідження, безперечно, заслуговують пильної уваги й аналізу.

Поставивши собі за мету відтворити більш-менш повну картину життя й світобачення слобожанського селянина, харківські науковці безпосередньо "в полі" зібрали дуже різноманітну й цінну інформацію. Добірку відкриває великий розділ етнографічних даних, що характеризують річне коло свят. Починаючи від Стрітення — свята на межі зими і весни, подається детальний опис найзначніших віх аграрно-побутового календаря: Масляна, Явдохи, Великий піст, Середохрестя..., завершуючи Новим роком, Різдвом і Хрещенням. Кожна з цих подій має свої яскраві етнокультурні особливості, що виявляються у звичаях, обрядах, символах-атрибутах, прикметах, ворожіннях, віруваннях, піснях тощо. Багато що у слобожанських календарних традиціях і фольклорі належить до загальноукраїнського фонду, але особливий інтерес становлять прикмети регіональної і локальної своєрідності. Впадає в око, зокрема, більш розвинена, ніж в інших місцевостях, ритуалістика Масляної-Колодія, розмаїття обрядового печива, пов'язаного зі святом "40 святих", стійке збереження архаїчного шару купальських обрядових ігор та атрибутів тощо. Знання народного календаря допомагає пояснити зміст багатьох повір'їв, які побутували ще донедавна. Казали, наприклад, що на Вознесіння "Бога підсажують". Це пов'язано з апокрифічною легендою, згідно з якою шість тижнів після Великодня Христос нібито ходить по землі, а потім підіймається на небеса, куди його треба "підсадити". Саме тому колективна трапеза на Вознесіння в народі жартівливо визначалася як "підсажування Бога на небо" (с. 23).

Найбільший розділ добірки присвячений описові слобожанського весілля. Упорядники витратили чимало енергії і магнітної плівки, щоб реконструювати узагальнено-умовний інваріант весільного ритуалу з розпливчатими хронологічними параметрами, але не спромоглися записати повного варіанту реально побаченого весілля 90-х років. Звичайно, обраний спосіб подачі фольклорно-етнографічного матеріалу досить репрезентований і має безперечну наукову цінність. Але не можна не пошкодувати за тим, що нинішні народознавці все частіше відмовляються від практики своїх попередників, які досліджували реалії традиційного життя і побуту шляхом безпосереднього спостереження, а не через "другі" і "треті" руки. Такий метод часто виправдовують різними "об'єктивними" причинами, але факт лишається фактом: визбируючи "крихти архаїки" у пам'яті старожилів, ми дуже мало помічаємо і реєструємо те, що діється на наших очах і що згодом будуть змушені реконструйовувати вже наші наступники.

Опис родинно-побутових обрядів і звичаїв у рецензованій праці систематизований за циклами людського життя — "від колиски до могили" і включає, крім згаданого вже весілля, матеріали про вагітність, пологи, народини, хрестини, звичаї кумування, перших пострижин, "розв'язування розуму" тощо. Так само детально подається і поховальна ритуалістика: прикмети, що віщують смерть, похорон, поминки, обереги від покійника та ін.

Матеріальній культурі Слобожанщини присвячені наступні підрозділи: "Оселя, хата, її будівництво", "Хатнє життя", "Повсякденні страви та напої", "Виготовлення тканин та одяг". Зібраний фактаж не лише фіксує технологію і номінацію виробничих процесів, а й розкриває глибинні основи народного світогляду. Так, спів під час толоки — колективного мазання глиною хати, за повір'ями, не лише полегшував роботу жінок, а й впливав на майбутнє життя її господарів: "Це тепер перестали співати, а раніше, мазка поки не кончиться, співають. І по тому й судили: о, весела хата буде — весь день співали! А там щось сумна хата буде — майже, майже не співали" (С. 195).

Допитливий читач знайде у збірнику "Муравський шлях-97" цінні відомості про

народну медицину, звичаєве право, ігри та розваги, господарську магію і демонологію слобожан. Представлені тут і різні фольклорні жанри: пісні, історичні перекази, легенди, повір'я, прикмети, загадки, дитячі примовки і забавлянки. На особливу увагу в цьому розділі заслуговують матеріали про народну топоніміку, які пояснюють походження багатьох назв на географічній карті Харківщини: сіл, хуторів, ярів, криниць, лісів, ставів тощо. Зокрема, топонім "Муравський шлях" походить або від татарського імені Мурафа, або від трави — мурави. Колись він брав свій початок від Бахчисараю в Криму і проходив через усю територію Південної і Слобідської України до кордону з Московською державою. Цим шляхом у XVI–XVII ст. кримські та ногайські татари здійснювали свої грабіжницькі напади, а пізніше ним возили сіль та рибу від Чорного та Азовського морів чумаки. Сьогодні Муравський шлях у багатьох місцях розораний і невидимий, але він існує у пам'яті народу.

Важливою структурною частиною збірника є додатки з нотацією записаних календарних і весільних пісень, а також оригінальні малюнки-реконструкції, що відтворюють весільні хліби та інші обрядові атрибути.

"Муравський шлях-97" — значна подія у вітчизняній етнографії і фольклористиці. Перед нами не просто купа сирих фактів, зібраних в експедиціях, а серйозне і кваліфіковане дослідження, що представляє значний пласт народної культури. Позитивно оцінюючи це видання, вважаємо за потрібне висловити й ряд зауважень, що торкаються питання методики і методології збирацької роботи.

Якщо географічна паспортизація матеріалів даної праці чітка і зрозуміла, то їхня хронологічна прив'язка здебільшого визначена дуже туманно. Намагаючись підняти найглибші пласти пам'яті своїх інформаторів, найстарші з яких народилися на початку минулого століття, упорядники не зуміли співвіднести цю інформацію з конкретним літописом життя народу. Тому з описів річного кола свят чи весілля, а це стосується й інших фрагментів народної культури, нерідко важко зрозуміти, про який час, власне, йде мова: XIX ст., передреволюційне десятиріччя, період колективізації, повоєнні роки чи наша доба? У такій редакції народна пам'ять постає як щось аморфне, позаісторичне, аполітичне. Знаючи, як боляче соціально-політичні фактори минулого позначилися на долі українського селянства, важко повірити в таку індиферентність народної пам'яті. Скоріше, тут йдеться про недоліки наукового інструментарію під час опитування: ми часто чуємо те, що хочемо почути, а не те, що відбувалось насправді. Тому бажано було б подати у додатку до збірки питальник або програму, за якими працювали укладачі.

Недооцінка історичного тла проглядає і в тому, що подані матеріали "замовчують" драматичні колізії зіткнення сільських і міських стереотипів культури, релігійного і атеїстичного світобачення, патріархальної і сучасної моделі життя. Важко зрозуміти, чому в описові річного кола свят Слобожанщини XX ст. зовсім не фігурує "червоний" або радянський календар свят, нічого не сказано про те, як він "накладався", "боровся", "уживався" чи "не уживався" з традиційним церковно-побутовим календарем. Хіба ці колізії ніяк не відбилися в народній пам'яті і не складають яскраву прикмету нашого минулого і сьогодення?

І, нарешті, необхідною передумовою проведення масштабних фольклорно-етнографічних обстежень великих територій, особливо в зоні міжетнічної взаємодії, має бути вивчення етнічного складу населення. Здається, що упорядники не звернули на цю обставину належної уваги.

Наші закиди аж ніяк не применшують вагомого доробку нової генерації харківських етнографів і фольклористів. Велика їх заслуга в тому, що вони відродили традиції народознавчих студій на Слобожанщині і надали їм чіткого наукового спрямування. Назва рецензованого збірника — "Муравський шлях-97" зобов'язує. Сподіваємось побачити продовження цієї серії: Муравський шлях 2000, 2003, 2005...

У кінцевому результаті ці випуски сприятимуть підготовці давно вже очікуваної історико-етнографічної монографії "Слобожанщина" з циклу сучасних досліджень етнічних регіонів України.

м. Київ

1 Див.: Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. — К., 1989. — С.156.

ДОЛЮ І КОНЕМ НЕ ОБ'ЇДЕШ
(Про збірку пісень одного села Валентина Дубравіна)

Любов РОМАНЧУК

Невдовзі після виходу в світ "Народних пісень Чернігівщини в запису Валентина Дубравіна" перед нами постала ще одна його книга "Пісні одного села". Збірник цей стане в нагоді всім, кому дорогі невичерпні культурні традиції українського народу. Він підготовлений до друку етномузикологом, професором Ніжинського педагогічного університету імені Миколи Гоголя Валентином Дубравіним. Нині покійним.

Доля цієї людини складна і захоплююча. Сирота, він зростав у будинку-інтернаті у селі Мончин Погребищенського району на Вінниччині. А коли криваво-червоною загравою спалахнула війна, фашисти окупували Україну, в тому числі й Вінниччину, будинок для дітей-сиріт перестав працювати. Та хлопець не залишився напризволяще. Стражденні українські жінки дали йому притулок.

Валентин Дубравін здобув освіту, своє місце в суспільстві, але те село, що, як вміло, обігрівало сирітську душу, з пам'яті не стиралося. І він вирішив через багато літ повернутися туди, аби записати народні пісні, які колись закарбувалися в його серці, чутливому до найменших відтінків смутку і радості.

В. Дубравін приїхав у Мончин через багато років знаною людиною, професором, але... незрячим. Знову доля... Її і конем не об'їдеш. Як не дивно, його в селі пам'ятали і на зустріч з ним зійшовся чи не весь Мончин. Були спогади, багато роздумів, вражень. Потім Валентин Володимирович попросив дозволу записати народні пісні односельців. Адже пісні, які він чув ще в дитячі роки, відкрили йому, скаже пізніше сам В. Дубравін, "неповторну красу навколишнього світу, назавжди залучили до істинних шанувальників народної музики".

"Пісні одного села" є переконливим свідченням утвердження незнищенної сили народного духу, котрий, зазнавши найтяжчих випробувань, і сьогодні стоїть на сторожі проти нівелюючих сил сучасної цивілізації та бездуховного хаосу.

Збірник надрукований зусиллями Ніжинського педагогічного університету, за що йому велика шана. До видання увійшли найбільш значні жанри фольклорної класики: колядки, щедрівки, веснянки, купальські, петрівчані, жниварські, весільні, колискові, соціально-побутові та пісні про кохання і родинне життя, балади, жартівливі, а також сучасні новотвори. Відбираючи матеріал для публікації, фольклорист ставив за мету показати не тільки те, що складає активний фонд пісенності села, а й те, що вже забувається, хоча зберігається у пасивній пам'яті виконавців. Тому окремі художні зразки подані фрагментарно.

Запис здійснювався як від співацьких родин, сільського хору-ланки, так і від індивідуальних інформаторів. Серед останніх особливої уваги, зазначає збирач, заслуговує 70-річна Меланія Архипівна Стефанцева, яка, незважаючи на те, що вже багато років не співала, виконала понад 100 пісень, зокрема кілька десятків весільних, календарних, колискових та ін. Але її репертуар на тому ще не був вичерпаний. До речі, зауважимо, що мелодика більшості пісень співачки позначена архаїчними елементами музичної мови, якоюсь забутою первісною красою, що свідчить про належність цих творів до стародавнього фольклорного пласта ("Щедрий вечір, святий вечір", "Ой за городом в'юни в'ються", "Ой збори, збори, субота", "Роди, Боже, гречку рогату" тощо).

Взагалі всі виконавці села щиро розкривали таємниці своїх пісенних душ. Вони виявилися добрими знавцями календарно-землеробських пісень, зокрема цікавих, локального характеру, весняно-хороводних ("левінчики", "володарі") і особливо, козацьких, чумацьких, воєнно-похідних. Проте, незважаючи на різнохарактерний склад пісень, їх помітно вирізняє, на наш погляд, особлива ліричність. Можливо, це пов'язано зі специфікою побуту села, його історичним розвитком, а мож-

ливо, з уподобаннями співаків, родинних ансамблів, від яких провадився запис.

Етномузикознавець занотував і подав у збірнику численні варіанти одних і тих же пісень, адже в різних кутках одного села їх співали по-своєму. Ще треба особливо підкреслити надзвичайну порядність, ретельну точність фольклориста у запису пісень. Він жодного разу не злукавив.

Сьогодні є фахівці, які вивчають народні пісні, рідко виходячи зі свого помешкання чи навіть не встаючи з-за письмового столу. Валентин Володимирович не міг собі цього дозволити, бо вважав: щоб дійти серцевини фольклору, потрібне постійне слухове осягнення пісні, безпосереднє спілкування з носіями народної музичної культури.

Зібрання В. Дубравіна — живий пам'ятник народному піснетворенню, яке поєднує нас із сивою давниною і звідти, з віків, дає силу жити сьогодні. Це важко збагнути, але це так, бо ніщо з нічого не утворюється, і глибока криниця починається з малесенького джерельця, і народ стає народом, коли збагачується надбанням нащадків.

Валентин Володимирович записав за своє життя понад 30 тисяч пісень. Розшифрував близько трьох тисяч. Нині цю роботу продовжує вірний друг, вдова етномузиколога Валентина Григорівна.

В. Дубравін, узявшись за збирацьку діяльність ще в далекі шістдесяті роки минулого століття, зібрав одну із найбільших колекцій дорогоцінних записів музичного фольклору України другої половини XIX ст. Він фіксував і досліджував пісенні традиції Сумщини, Полтавщини, Харківщини, Чернігівщини, Черкащини. А лебединою піснею фольклориста став запис у 1994 році творчого репертуару 90-літнього кобзаря з Конотопу О. Ковшара.

Саме завдяки таким подвижникам і патріотам, справжнім фахівцям своєї справи, яким був Валентин Дубравін, б'ється живе серце пісенної України, пульсує відблисками народної мудрості, співає душею, кличе до посилення збиральницьких і дослідницьких пошуків нові ряди фольклористів.

м. Ніжин



В. Забашта. “Відновлена церква (Седнів)”. 1995 р.

